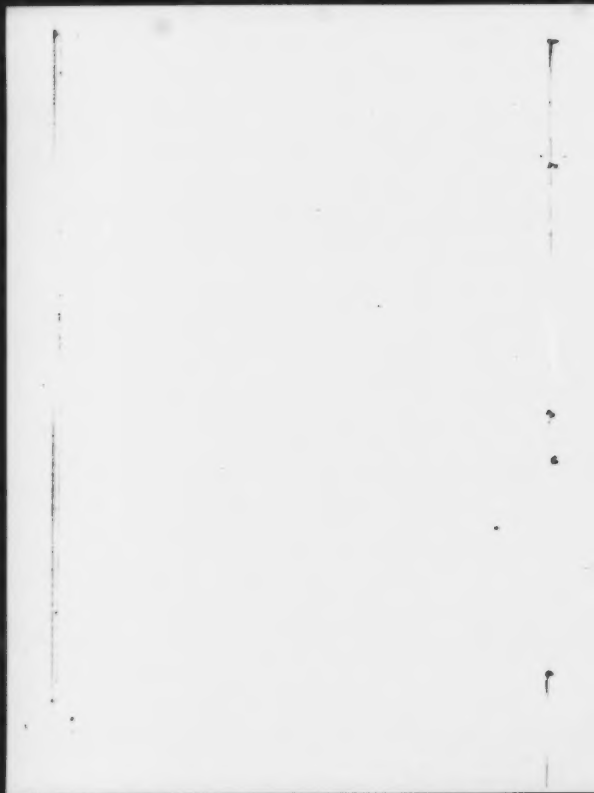


G e s c h i c h t e
der
dramatischen Literatur und Kunst
in Spanien.

Erster Band.



Geschichte
der
dramatischen Literatur und Kunst
in Spanien.

Von
Adolph Friedrich von Schack.

Grüßter Band.

Berlin.
Verlag von Funder und Hombler.
1845.



Prof von Carl Gorkmann in Frankfurt a. M.

V o r r e d e.

Eine umfassende Darstellung des Entwicklungsganges der dramatischen Poesie und Kunst in Spanien ist seit lange nothwendig geworden, und man hat wiederholt auf die Lücke aufmerksam gemacht, die der Mangel einer derartigen Arbeit in der allgemeinen Literaturgeschichte verursacht. Muß es unserer Zeit, welche sich der Mannigfaltigkeit ihrer geistigen Bestrebungen rühmt, schon an sich wünschenswerth sein, die Schätze der reichsten und glänzendsten unter den europäischen Bühnen näher kennen zu lernen, so wird das Bedürfniß einer solchen genaueren Kenntniß noch durch den mächtigen Einfluß gesteigert, den eben diese Bühne während mehr als eines Jahrhunderts auf die Theater der übrigen Länder ausgeübt hat. Viele der berühmtesten italienischen, englischen und namentlich französischen Schauspiele sind ganz oder theilweise aus spanischen Quellen geschöpft, und die Aufhellung des Dunkels, welches über dem Vaterlande so vieler sinnreichen Erfindungen und dramatisch wirksamen Motive liegt, verspricht daher

auch über die auswärtigen Literaturen ein neues und erfreuliches Licht zu verbreiten.

Ein Werk, welches für die Geschichte des spanischen Theaters auch nur annäherungsweise so viel leistete, wie die schätzbaren Arbeiten von Collier, Niccoboni, Beauchamps und den Brüdern Parfait für die der englischen, italienischen und französischen Bühnen, ist nicht vorhanden, und wer es unternehmen will, dem Bedürfnisse abzuhelfen, wird sich sogar nach brauchbaren Vorarbeiten fast durchaus vergebens umsehen. Die einzige, wirklich von Fleiß und Gründlichkeit zeugende Schrift, die hier in Betracht kommen kann, sind Moratins *Origenes del Teatro espanol*; allein dieses treffliche Werk beschäftigt sich ausschließlich mit den ersten Anfängen des spanischen Drama's und läßt die eigentliche Blüthezeit desselben ganz außer seinem Bereich. Für die letztere nun, und mithin für den bei weitem wichtigsten Theil des ganzen Gebiets, ist noch so gut wie gar nichts geleistet worden, nichts wenigstens, was über die Grenzen eines summarischen Abrisses hinausginge. Pouterwel hat in seiner, sonst so höchst verdienstvollen, Geschichte der Poesie und Poesamkeit gerade diese Partie seines Gegenstandes mit auffallender Flüchtigkeit behandelt, was in der Klarheit der Materialien, welche ihm

zu Gebote standen, seine Entschuldigung findet. Was Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Literatur in dieser Beziehung gibt, ist fast nur eine geistvolle und berechtigte Apotheose Calderon's. Etwas ausführlicher war Sismondi in seiner *Littérature du midi de l'Europe*, allein auch dieses Werk enthält kaum mehr, als einige Inhaltsanzeigen von Schauspielen des Lope und Calderon, nebst ästhetisch-kritischen Raisonnements. Sonstige Schriften, die sich mit der Geschichte des spanischen Theaters beschäftigen oder wenigstens den Titel nach zu beschäftigen versprechen, sind:

Martinez de la Rosa, *Poetica*. Dieses Lehrgedicht, welches Voileau'sche Uebersetzungen predigt, ist von Anmerkungen begleitet, in denen ein Ueberblick über das Ganze der spanischen Poesie, mit hin auch der dramatischen, gegeben wird. Wie man von dem geistvollen Staatsmanne und Gelehrten, der die Literatur seines Vaterlandes, wie Wenige, kennt, erwarten kann, findet sich hier vieles Vortreffliche und Geistvolle; indessen lag es ganz außerhalb der Gränzen dieser Notizen, den Gegenstand irgend erschöpfend zu behandeln. — Was Wardot in seinen *Etudes sur l'Espagne* über das spanische Theater sagt, ist durchgehend aus Martinez de la Rosa übersetzt.

Vlas Nasarre, *Dissertacion sobre las Comedias de España* (als Vorrede zu der neuen Ausgabe der Comédien des Cervantes, Madrid, 1749). Eine Tirade gegen das spanische National-Schauspiel im Sinne der Gallicißen, die sich fast ganz in allgemeinen Phrasen bewegt und ihre vielen Abgeschmacktheiten kaum durch eine einzige brauchbare Notiz vergütet.

Origen, Epocas y Progresos del Teatro español, por Manuel Garcia de Villanueva Hugalde y Parra. Madrid, 1802. Das unter diesem pomphaften Titel erschienene, von einem Schauspieler zusammengeschriebene Buch, enthält zuerst auf 226 Seiten confuse Nachrichten über die Theater fast aller Länder der Welt (unter andern über das Japanische, Chinesische, Schwedische, Polnische, Deutsche und „Preussische“) und zuletzt auf kaum hundert Seiten einige flüchtige, aus Vlas Nasarre, Luzan und Montiano y Luzando abgeschriebene Notizen über das spanische Drama.

Tratado Historico sobre el Origen y Progresos de la Comedia y del Histrionismo en España, por D. Casiano Pellicer. Madrid, 1804. Zwei Duodezbandchen, welche brauchbare Mittheilungen über das äußere Theaterwesen, über die materielle Beschaffenheit der spanischen Bühnen,

namentlich derer von Madrid, so wie über die berühmtesten Schauspieler enthalten, sich aber mit der dramatischen Literatur gar nicht beschäftigt.

Lecciones de Literatura Dramática, por Alberto Lista. Madrid, 1839. Nur der erste Theil, welcher die Anfänge des spanischen Drama's behandelt, ist erschienen, und dieser kann kaum für etwas mehr gelten, als für einen Auszug aus Moratin's *Origenes*.

Die wenigen biographischen und literar-historischen Artikel, die sich in Lchoa's *Tesoro del Teatro español* finden, und die, beiläufig gesagt, fast sämmtlich aus der *Coleccion general de Comedias escogidas* (Madrid, 1826 — 31) abgedruckt sind, wimmeln von Irrthümern und Unrichtigkeiten aller Art, so daß man sich fast gar nicht auf sie verlassen kann *).

Wenn es hiernach noch Niemand versucht

*) Um nur ein Beispiel anzuführen, so gibt Lchoa 1641 als das Geburtsjahr des Francisco de Rojas an. Nun aber ist der erste Band der gesammelten Comedien des Rojas schon 1640 erschienen, so dieser Dichter wird schon in Montalvan's *Para todos* (Quetzco, 1633) unter den berühmten Dramatikern genannt. Lchoa kann in diesem Fall um so weniger entschuldigt werden, als er sich in dem angezogenen Artikel selbst auf Montalvan's Zeugniß beruft und ihm doch das Todesjahr dieses Schriftstellers, 1639, bekannt sein mußte; das Schlimmste aber ist, daß jener schlecht compilirte *Tesoro* Mauthen für eine Autorität gilt und sich daher dessen falsche Angaben auch in andere Bücher verbreitet haben.

hat, das Ganze der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien historisch und kritisch zu bearbeiten, so liegt der Grund davon unstreitig in den mit dem Unternehmen verknüpften Schwierigkeiten. Denn der Geschichtschreiber dieses Gebiets ist von dem Zeitpunkt an, bei welchem Moratin's Werk abbricht, also für die Hauptperiode des spanischen Theaters, ganz und gar auf seine eigene Forschung hingewiesen. Er muß die historischen und biographischen Notizen, deren er bedarf, auf die mühsamste Art aus den verschiedenartigsten und seltensten Büchern sammeln und sie dann durch die sorgfältigste Vergleichung und Zusammenstellung mit anderweitigen Daten zu sichten und in chronologische Ordnung zu bringen suchen. Der überschwängliche Reichthum der spanischen Bühne ferner von dem man ohne Uebertreibung behaupten kann, daß er größer sei, als der aller übrigen europäischen Theater zusammengekommen, wird ihn in mehrfacher Hinsicht in Verlegenheit setzen; denn einmal sind die Werke, in denen die dramatische Literatur der Spanier aufgespeichert ist, fast sämmtlich von größter Seltenheit, so daß sich eine vollständige Kenntniß derselben nur durch Nachforschungen in den bedeutendsten öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa gewinnen läßt; dann

aber ergibt sich, nach Ueberwindung dieses Hindernisses, aus der Fülle des Materials und aus der Aufgabe, dasselbe übersichtlich zu ordnen und das Wichtigste seines Inhalts innerhalb eines gemessenen Raumes darzulegen, eine neue Schwierigkeit.

Der vorliegende erste Versuch einer Geschichte des spanischen Theaters von der ältesten bis auf die neueste Zeit darf hiernach wohl auf nachsichtige Beurtheilung Anspruch machen. Als ich es unternahm, die ange deutete Lücke der Literaturgeschichte auszufüllen, verhehlte ich mir die mannigfachen Hindernisse nicht, welche sich meinem Vorhaben entgegenstellten, und eben so wenig gab ich mich dem thörichten Glauben hin, daß ich im Stande sei, dieselben vollkommen zu überwinden. Aber eine besondere Vorliebe für den Gegenstand forderte mich auf, dessen Bearbeitung zu versuchen, und eine vorzügliche Gunst der Umstände setzte mich in Stand, diese Arbeit mit ausgebreiteter Sachkenntniß anzustellen. Von früher Jugend an der castiliani- schen Poesie mit Liebe zugethan, habe ich die Werke aller irgend bedeutenden spanischen Dramatiker durch- lesen, und die Zahl der Schauspiele, welche ich mir auf diese Art zu eigen gemacht, beläuft sich auf mehrere tausend. Vielfältige Reisen gewährten mir Zutritt zu den in diesem Fache reichsten Bibliotheken des In- und

Auslandes und zugleich Gelegenheit, die noch vorhandenen Lücken meiner Lectüre zu ergänzen, so wie aus manchen seltenen und bisher ganz unbenutzt gebliebenen Quellen der spanischen Theatergeschichte zu schöpfen; ein Aufenthalt in Spanien selbst endlich verstattete mir, auch das heutige Bühnenwesen und die neueste dramatische Literatur dieses Landes kennen zu lernen. Wenn ich meine Aufgabe nicht vollkommen gelöst habe, so ist demnach wenigstens die Mangelhaftigkeit der benutzten Materialien nicht daran Schuld.

Für die älteste Geschichte des spanischen Theaters hatte ich, wie gesagt, an Moratin's *Origenes* eine schätzbare Vorarbeit. Allein wie sehr dieses fleißige und gründliche Werk auch Anerkennung verdient, so lassen sich doch die vielen Mängel, an denen dasselbe leidet, nicht verkennen. Denn erstlich hat Moratin nicht viel mehr geliefert, als ein Verzeichniß der älteren spanischen Schauspiele mit gelegentlicher Angabe ihres Inhalts, und läßt eine dramatische Gestaltung seines Stoffes fast gänzlich vermissen; zweitens aber sind seine kritischen Urtheile kaum etwas Anderes, als Nachsprüche von dem ganz verkehrten Standpunkt des französischen Classicismus aus. Diesen Mängeln abzuhefen, bin ich in meinem ersten Bande bemüht gewesen. Ich

habe mich jedoch nicht auf die Benützung der schon von Moratin ausgebeuteten Materialien beschränkt, sondern war so glücklich, viel Neues hinzutragen zu können, und schon ein flüchtiger Blick muß zeigen, wie viel reicher an Inhalt das erste und zweite Buch dieser Geschichte ausgefallen sind, als die **Origenes**. Die Einleitung über den Ursprung des Theaters im neueren Europa schien mir nöthig, um die Anfänge des spanischen in ein helleres Licht stellen zu können. Ich glaube hier zum ersten Male nachgewiesen zu haben, wie die Keime des geistlichen Schauspiels, dessen Entstehen man gewöhnlich erst in das Mittelalter setzt, schon in den liturgischen Gebräuchen der ältesten christlichen Kirche enthalten sind; der Rest dieser Einleitung, welcher die Periode der Mysterien und Moralitäten behandelt, ist dagegen nichts weiter, als eine Zusammenstellung der erheblichsten Resultate aus den neueren Forschungen über diesen Gegenstand.

Bei der Darstellung der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien während ihrer Blüthen-epoche, hatte ich ein bisher beinahe ganz unarbeitetes Feld vor mir. Selbst für die Kenntniß der berühmtesten Dramatiker dieser Periode ist noch äußerst wenig geschehen; von vielen der Dichter aber, welche hier in Betracht kommen, hat man

selbst die Namen seit dem siebzehnten Jahrhundert kaum wieder genannt; die Nachrichten über ihr Leben und ihre Schriften sind, wenn überhaupt vorhanden, in bänderreichen bibliographischen Repertorien und oft in Büchern, wo man sie am wenigsten suchen sollte, unter einem Wust andrerweltiger Notizen vergraben, neben welchen sie sich nur gelegentlich aufbewahrt finden; ihre Werke selbst aber liegen, vom Staube zweier Jahrhunderte bedeckt, zerstreut in den Winkeln der verschiedenen europäischen Bibliotheken. Wenn hiernach schon der Stoff zur Literaturgeschichte des spanischen Drama's in mühsamster Art auf labyrinthischen Wegen zusammengetragen werden mußte, wie viel größer war erst die Aufgabe, dies chaotisch aufgehäuften Material nicht bloß chronologisch zu ordnen, sondern auch innerlich zu gliedern und zu einer anschaulichen Darstellung der gesammten dramatischen Poesie dieser Periode zu gestalten! Denkt man nun an die ferneren, mit dem Vorwurfe verbundenen Schwierigkeiten, z. B. in den hier nöthig gewordenen, noch nie oder doch nur sehr flüchtig angestellten, Untersuchungen über die Einrichtung der Bühne, über die verschiedenen Gattungen von Theaterstücken u. s. w., so sind wohl hinreichende Motive zur Nachsicht gegen die Mängel der vorliegenden Arbeit vorhanden.

In Absicht auf die Behandlung nahm ich darauf Bedacht, den Gegenstand auf die möglichst mannigfaltige Weise und von verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen. Neben der ästhetisch-kritischen Betrachtung, welche im Vordergrunde stehen mußte, ist daher auch das Philologische und Bibliographische nicht ausgeschlossen worden; neben Inhaltsanzeigen der hervorragendsten dramatischen Werke haben kritische Urtheile spanischer Schriftsteller über die gleichzeitigen Erzeugnisse der Bühnenliteratur einen Platz gefunden, indem nur auf diese Art ein vollständiges Bild des ästhetischen Geistes und Geschmacks der verschiedenen Zeiten geliefert werden konnte; über die innere Geschichte des Drama's endlich ward die des äußeren Theaterwesens und der mimischen Kunst, soweit es die vorhandenen Hülfsmittel erlaubten, nicht vernachlässigt. Bei den Inhaltsanzeigen der einzelnen Dramen, welche nicht vermißt werden durften, war es nicht leicht, die richtige Mitte zwischen zu großer Ausführlichkeit und allzu summarischer Gedrängtheit zu halten; indem der unermessliche Reichthum der spanischen Bühnen-Literatur auf der einen Seite die Weitläufigkeit in Analyse des Einzelnen untersagte, lag auf der anderen die Gefahr der Trocken-

heit und unbefriedigenden Kürze zu nahe, als daß sie durchgehends hätte vermieden werden können.

Nicht alle Dichter konnten mit gleicher Umständlichkeit besprochen werden, vielmehr schien die Bedeutsamkeit eines Leben den Maßstab abgeben zu müssen, um den ihm zu verstattenden Raum zu bestimmen: nur den gehaltreichsten oder in anderer Hinsicht merkwürdigsten sind daher eigene umfangreiche Artikel gewidmet worden, bei den minder bedeutenden dagegen beschränkte ich mich auf kürzere Notizen, bei den ganz geringfügigen auf Nennung der Namen, welche ich der Vollständigkeit wegen nicht übergehen zu dürfen glaubte. Nach demselben Princip wurde das Verhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen abgemessen, und daher die Glanzperiode des spanischen Theaters mit größter Ausführlichkeit behandelt, die Geschichte des Verfalls dagegen nur in summarischem Abriß gegeben.

Im Urtheil habe ich nach Bestimmtheit und Unparteilichkeit gestrebt. Ich habe die Mängel der spanischen Dramatiker eben so offen anerkannt und gerügt, wie den seltenen Vorzügen derselben die entschiedenste Anerkennung gezollt. Zu mehreren Malen sah ich mich veranlaßt, der Verkehrtheit Derer entgegenzutreten, welche der Dichtkunst einen außer ihr liegenden Zweck untergeschoben wollen

und in der Poesie noch etwas Anderes suchen, als diese selbst. Eine Polemik gegen kritische Systeme, welche mit dem vorigen Jahrhundert zu Grabe getragen zu sein schienen, könnte zwar für überflüssig gehalten werden; allein wenn auf der einen Seite die spanischen Dramatiker ganz besonders von falschen Beurtheilungen dieser Art zu leiden gehabt haben, und hierdurch eine Entgegnung provocirt wurde, so zeigen auf der anderen mehrere Literaturerscheinungen der jüngsten Zeit nur zu deutlich, daß die alten Irrthümer noch nicht ausgerottet sind, sondern sich in veränderter Gestalt von Neuem geltend zu machen suchen. Ob man von der Poesie eine moralische oder irgend eine andere direkte Tendenz verlangt, ist dasselbe, und Diejenigen, welche neuerdings eine solche Tendenzpoesie anempfohlen haben, sind ganz naiv auf den Standpunkt Voltaire's und Gottsched's zurückgesunken.

Wenn der nächste Zweck des vorliegenden Buches ein literarhistorischer war, so hat dabei doch noch eine andere Absicht vorgeschwebt. Ich wollte an einer der merkwürdigsten und bisher allzu wenig berücksichtigten Literatur-Epochen darthun, wie das wahrhaft Große und Originale in der Poesie nur auf dem Boden der Volksthümlichkeit gedeihen könne, wie namentlich das Drama in Geist und

Form durch die Geschichte und den Charakter des jedesmaligen Volkes auf's strengste bedingt sei, und wie es, um zum ächten Nationalschauspiel zu erblühen, aus dem innersten Kerne einer Nation und im Zusammenhange mit ihren volkspoesitischen Sagenkreisen und ihrer Geschichte erwachsen müsse. Man hat diese Wahrheit längst anerkannt, sie jedoch mehr allgemein hin behauptet, als an einzelnen Beispielen nachzuweisen gesucht; keine andere der neueren Bühnen aber ist so geeignet, diesen Nachweis an ihr zu führen, wie die spanische, und nur die englische könnte noch in gleichem Sinne benugt werden. Als Belege für die negative Seite derselben Behauptung, für den gänzlichen Ruin der Poesie, zu dem die Vernachlässigung der einheimischen Kunstelemente führen muß, bieten sich das französische und italienische Theater dar. Die Wichtigkeit dieser Einsicht aber sei vorzüglich den Deutschen an's Herz gelegt. Auch uns ist ein so reicher Schatz der Sagenpoesie zu Theil geworden, wie nur irgend einer Nation; neben jenem großen epischen Dichtungskreise, der in den Nibelungen und im Heldenbuche beschloffen ist und auf den wir, als auf einen ächt vaterländischen, stolz sein dürfen, sind die herrlichen Fabeln von Kaiser Karl, von der Waffenie des Wral's und von der Tafelrunde,

wie so viele andere, auch bei uns im Bewußtsein des Volkes lebendig gewesen, ja vielen jener schönen Sagen, an denen sich die spanische Poesie entzündet hat, haben auch unsere Vorfahren gelauscht; die deutsche Geschichte endlich bringt dem Dramatiker die reichste Fülle poetischer Stoffe entgegen. Aber fragen wir nach dem Vortheil, den unser Schauspiel aus diesem unermesslichen Reichthum dichterischer Elemente gezogen hat, so fällt die Antwort betrübend aus. Wir haben uns nach den verschiedenartigsten Richtungen hin zersplittert, den heterogensten Gebilden neben einander Raum auf den Brettern verstattet, bald dieses, bald jenes Vorbild nachgeahmt, und sind besonders eifrig bedacht gewesen, die Hefen der ausländischen Bühnenliteratur auszuschöpfen; wir besitzen antikisirende und romantisirende Dramen, nervenschütternde Mordspektakel und Declamationsübungen voll Sentenzen für philosophische Primaner, sentimentalen Familienjammer, der auf die Thränenröthen speculirt, und dialogisirte Anekdoten, die sich Lustspiele nennen; wir haben die klassische Langeweile, wie den romantischen Nonjensius und die „Gastenhauer“ der Franzosen auf unsere Theater verpflanzt; wir haben durch Nachahmung des Eßigen und Auswüchßigen in ihren Schauspielen mit den Engländern, durch Parodie ihrer Aermen und durch

mystischen Unsinne mit den Spaniern wetteifern zu können geglaubt; aber das Streben, ein eigenthümliches Drama aus uns selbst zu erzeugen, hat sich bisher nur in wenigen Werken bethätigt, und namentlich stehen die Versuche, unsere volkmäßigen Sagenkreise und historischen Ueberlieferungen der Bühne anzueignen, sehr vereinzelt da; wenigstens ist keine dramatische Poesie organisch aus denselben hervorgewachsen. Die Aussicht für die Zukunft scheint nun zwar trübe zu sein; jene schöne Fabelwelt ist mehr oder weniger in Vergessenheit gesunken und aus der Erinnerung des Volkes geschwunden, und die Versuche, sie wieder in lebendigen Verkehr zu bringen, mögen sich nur einen zweifelhaften Erfolg versprechen können; indessen ist so viel gewiß: wenn wir je eine reichhaltige und selbstständige dramatische Literatur, wenn wir je ein Theater gewinnen, das nicht bloß der Unterhaltung und dem Zeitvertreibe einer müßigen Menge dient, sondern Anspruch auf den Namen einer Nationalbühne machen darf, so wird dies nur das Werk von Dichtern sein können, die, aller Nachahmung des Fremdländischen entzugend, nur ihrer eigenen Umgebung folgen, in vollen Zügen aus den Strömen einer volkspoesiischen Tradition schöpfen und sich solcher Stoffe bemächtigen, welche schon in der

Phantasie, im Herzen und im Munde des Volkes leben.

Sollte das vorliegende Buch nun im Stande sein, diese Ueberzeugung mehr und mehr zu verbreiten und das Ringen nach dem Besiz eines nationalen Drama's bei uns zu befördern, so würde ich dies für den schönsten Lohn meiner Arbeit halten. — Den Spaniern aber möge dieser Versuch einer Geschichte ihrer dramatischen Literatur (wenn derselbe so glücklich sein sollte, seinen Weg zu ihnen zu finden) die Periode ihrer literarischen Größe und Selbstständigkeit lebhaft vergegenwärtigen; er möge sie mahnen, im Gewirr der Parteikämpfe des Tages nicht jener großen Männer zu vergessen, welche der Stolz ihrer Vorfahren waren und deren sie eingedenk bleiben müssen, wosfern sie nicht aufhören wollen, sich selbst zu achten. Nur ein schwacher Schimmer vergangenen politischen Ruhmes schwebt noch über dem Vaterlande des Sid und des Gonzalvo von Gordova; die Enkel jener Helden, die einst mit vereinter Thatkraft die Welt eroberten, bescheiden sich in mörderischem Bruderkriege; die Minen des fernen Eldorado, welche ihre Schätze vor die Füße der Herrscher ausschütteten, in deren Reiche die Sonne nicht unterging, sind versiegt, und trauernd schleicht der Guadalquivir — einst mit Edelstein-gefüllten

Flotten bedeckt — am „goldenen Thurm“ vorüber:
— aber die Schätze des Geistes, die Cervantes, Calderon und Poye de Vega gehoben, sind geblieben und werden bleiben, so lange geistige Bildung und die Achtung für große Leistungen auf dem Gebiete des Geistes unter den Menschen nicht erloschen sind.

Frankfurt a. M., im Januar 1845.

Der Verfasser.

Inhalt

des Ersten Bandes.

	Seite
Einleitung.	
Ueber den Ursprung des Drama's im neueren Europa.	
Die verschiedenen Quellen des neueren Schauspiels . . .	14
Entartung des Römischen Theaters in der späteren Kaiserzeit	15
Dramatische Elemente im Cultus der ältesten christlichen Kirche	17
Christliche Feste, an deren Feier sich am frühesten dramatische Darstellungen schlossen	19
Fortdauer der scenischen Spiele der Römer und Zusammenhang derselben mit den mittelalterlichen Farcen	25
Zusammenwirken der kirchlichen Riten und der profanen Volkelustbarkeiten, um das geistliche Drama hervorzubilden	34
Die ältesten noch vorhandenen geistlichen Schauspiele . . .	45
Krohnleichnamspiele im 13. Jahrhundert	49
Mysterien des geistlichen Drama's	50
Mysterien	51
Moralitäten	56
Profane Schauspiele seit dem 12. Jahrhundert	59

Erstes Buch.

Seit

Die ersten Spuren des spanischen Drama's.

Verbreitung des römischen Theaters in Spanien	72
Kontinuität der scenischen Spiele unter den Westgoten	73
Ueber die Frage, ob die Araber Schauspiele gekannt haben	76
Mimische Spiele der Jugglars	87
Die Goldromane und deren Zusammenhang mit dem Drama	104
Dramatische Aufführungen zur Zeit Alfons's X.	112
Älteste Erwähnung der Archuleichnamspiele (1360)	117
Der Capricheer von Gila	119
Dramatische Darstellung des Fortentanzes	123
Pedro Gonzalez de Mendoza	125
Spiele und poetische Erzählungen am Hofe Johann's II.	127
Die Comedien de Pompa	129
Die Strophen Wingo Rebulgo	134
Dialogische Gedichte im Cancionero General	134
Geister wider die Aufführung von Schauspielen in den Kirchen	135

Zweites Buch.

Von der beginnenden literarischen Cultur des spanischen Drama's durch Juan del Encina bis zum Auftreten des Lope de Vega.

Juan del Encina	146
Die Celestina	156
Gil Vicente	160
Torres Naharro	180
Theatralischer Apparat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	198
Geistliche Schauspiele aus eben dieser Zeit	203

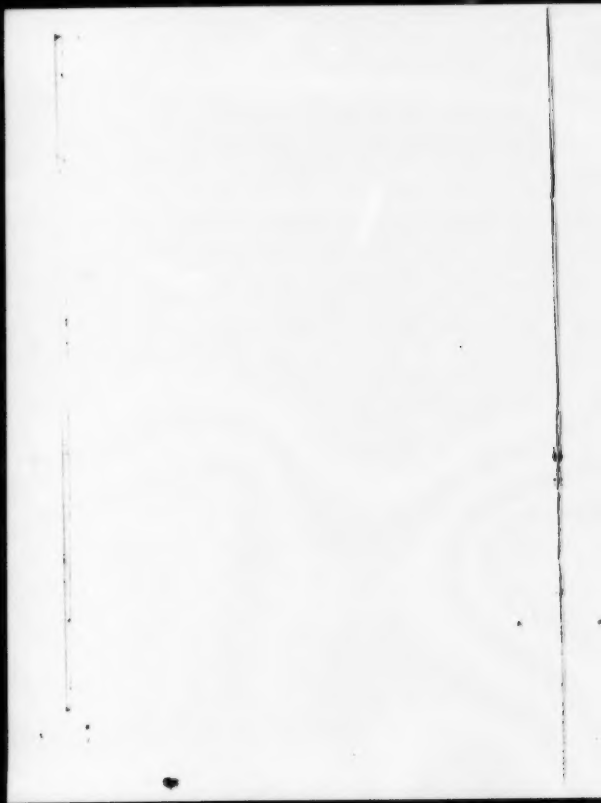
	Seite
Uebersetzungen und Nachahmungen antiker Tragödien und Comödien	207
Tranerspiele von Vasco Diaz Tanco	208
Lustspiele von Jarmeo de Gueto, Augustin de Or- tis, Juan Pastor und Christoval de Ca- sillejo	209
Lope de Rueda	214
Einrichtung der Bühne in der Mitte des 16. Jahrhunderts	228
Alonso de la Vega	231
Älteste Comödie in drei Akten oder Tornadas von Fran- cisco de Avendaflo	233
Luis de Miranda	234
Juan de Timoneda	235
Christliche Schauspiele und die Theilung derselben in Autos und Comedias divinas	238
Juan de Malara und andere Theaterdichter von Sevilla	244
Vervollkommenung der scenischen Vorrichtungen durch Pedro Navarro	248
Notizen über die wandernden Schauspielertruppen aus der „unterhaltenden Reise des Augustin de Rojas“	250
Gründung und erste Fortbildung der Bühnen von Madrid	263
Theater de la Cruz und del Principe	267
Innere Einrichtung der spanischen Schauspielhäuser	266
Namen verschiedener um das Jahr 1580 berühmter Au- tores, d. h. Theaterdirectoren, welche zugleich dra- matische Dichter waren	272
Tragödien von Hieronimo Bermudez	273
Juan de la Cueva	277
Seine Dramaturgie	278
Seine Schauspiele	279
Andres Mex de Artieda	290
Christoval de Virues	292

Lopez Vinciano über das spanische Schauspiel	Seite 299
Gervantes	310
Seine älteren Schauspiele	336
Seine Kritik des spanischen Theaters	344
Seine späteren Schauspiele	351
Lupercio Leonardo de Argensola	365
Schauspieler und Comödiendichter aus den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts	369
Theologische Bedenken gegen die Zulässigkeit dramatischer Vorstellungen	370
Formliche Autorkisation der Schauspiele	371
Allgemeiner Rückblick auf das spanische Drama vor Lope de Vega	373
Abriß der Geschichte der spanischen Nationaltänze	377

Einleitung.

Ueber den Ursprung des Drama's im neueren
Europa.





Wer das geistige Leben eines Volkes und die Mo-
 mente, in denen es sich am bedeutendsten offenbart, zum
 Gegenstande seiner Forschung macht, wird, um zu befrie-
 digenden Resultaten zu gelangen, seinen Gesichtskreis dem
 Raum und der Zeit nach nicht zu eng abgränzen dürfen.
 Er wird die Nation, welcher er seine Aufmerksamkeit zunächst
 widmet, nicht gänzlich von ihren Umgebungen isoliren, die
 ihn speziell beschäftigende Periode nicht völlig von vorher-
 gegangenen abtrennen können, ohne sich eines bedeutenden
 Mittels zum Verständniß seines Vorwurfs zu entäußern.
 Der geübte Blick entdeckt überall Zusammenhang. Regun-
 gen, die für vereinzelt gehalten werden, lassen sich nicht
 selten auf einen Anstoß zurückführen, der, von einem fernen
 Punkte ausgegangen, durch ganze Weltheile vibriert hat.
 Die Ueberlieferungen von einem Jahrhundert auf das fol-
 gende, von einem Volke auf das andere, sind so zahlreich
 gewesen, daß die genaue Betrachtung oft sogar scheinbar
 neue und originale Erscheinungen aus Quellen abzuleiten
 vermag, die sich in vielfachen Strömungen durch große
 Zeiträume und über alle Länder ergossen haben. Denn
 selbst das primitive, neue Bildungskeime enthaltende, Ele-
 ment, das sich in den Offenbarungen des höheren Völker-

1

lebens geltend macht, ist nur zum Theil national, aus dem Herzen eines bestimmten Volks erzeugt und auf dieses beschränkt, und kann sich weder den Modificationen von außen her, noch der höheren geistigen Gewalt entziehen, welche ganzen Zeitaltern und Völkermassen einen gleichartigen Stempel ausdrückt. Wie daher keine neue Gestaltung ganz unabhängig von vorhergegangenen, wie keine Gegenwart ist, die nicht Theile der Vergangenheit in sich aufgenommen hätte, so begegnen sich verschiedene Nationen auch in dem, was für ihr Eigenthümliches gehalten wird, oft auf überraschende Weise und in einer Gleichförmigkeit, die auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hinweist.

Tiefer innige Zusammenhang von äußerlich vereinigten, nach Zeit und Ort auseinanderliegenden, Erscheinungen wird hauptsächlich für die Epochen wichtig, welche, aus Mangel an authentischen Nachrichten, über sich selbst kein vollkommenes Licht verbreiten. Durch ihn besitzt der Geschichtschreiber eines bestimmten Kunst- und Literaturgebiets ein treffliches Mittel, die dunkleren Punkte seines Gegenstandes aufzuhellen. Ohne seiner Divinationsgabe einen zu weiten Spielraum zu gestatten, wird er durch vorsichtige Benutzung desselben, durch Zusammenstellung des Fremden mit dem Einheimischen, des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen, zur Ergänzung fragmentarischer Notizen, zur Erläuterung unklarer Berichte gelangen können.

Spanien, mit dessen dramatischer Kunst und Poesie wir uns im Folgenden beschäftigen werden, gilt seit lange für ein Land, das mehr als die übrigen, in sich selbst zurückgezogen, dem Verkehr der Völker und dessen Einflüssen verschlossen geblieben ist. Durch den Wall der Pyrenäischen

Berge, durch zwei Meere, welche seine Küsten umspülen, nach allen Seiten scharf abgegränzt, in der Formation seines Bodens, seiner Hochebenen, Berge und Thäler ganz eigen-
thümlich gestaltet, von einem, wie man vermuthen darf, autochthonischen Stamme bewohnt, der trotz aller Vermischungen mit eingedrungenen Völkern die Grundzüge seines Charakters, wie sie uns in den ältesten Nachrichten geschildert werden, noch nach Jahrtausenden erkennen läßt, hat dieses interessante Land in allen Manifestationen seiner Geschichte das originale Element als sehr überwiegend hervortreten lassen; und dies Hervorstechende seiner Physiognomie erhält durch die Einflüsse eines außereuropäischen Volks, durch die Vermischung des Orientalischen mit Occidentalischem, noch einen ganz eignen fremdartigen Zusatz. Aber durch wie unterscheidende Merkmale auch von den übrigen getrennt, die Cultur der Spanier ist deshalb nicht unabhängig von den Mächten, die über allen Völkern in neueren Europa gewaltet haben, noch von Einwirkungen des Vergangenen und Umgebenden. Zuerst ein Theil des großen Weltreichs, das noch nach seinem physischen Sturze mit seiner geistigen Macht Länder und Zeiten beherrscht hat: dann durch Eindringen eines germanischen Stammes mit Elementen versehen, die in Vermischung mit romanischen so entscheidend in der Bildung der wichtigsten unter den neueren Völkern auftraten, trug die spanische Nation dieselben Keime in sich, wie diese, und mußte sie zu analogen, wenn auch nach einheimischen Bedingungen modificirten, Gestalten zeitigen. Dazu treten die großen Factoren der neueren Cultur, die überall gleichartige Erscheinungen hervorriefen, Geist und Sitte des Ritterthums und der christlichen Kirche. Und auch nach

außen hin war die Pyrenäische Halbinsel den Berührungen der Völker vielfach geöffnet. Unter den Gothen die Vereinigung derselben mit Südgalien zu einem Reiche; dann in dem östlichen Küstenstrich und selbst in Aragon gemeinsame Sprache, Cultur und vielfache Communication mit der Provence; die kühnen Expeditionen der Catalanen nach allen Häfen des mittelländischen Meers; endlich der mit Italien, als dem Eige der päpstlichen Macht, gepflogene und seit der Verbindung Neapels mit Aragon sehr erhöhte Verkehr: das sind nur einige von den Umständen, aus denen sich dies beweisen läßt. Ueberhaupt waren die Culturerscheinungen im Mittelalter keineswegs so vereinzelt und auf diese oder jene Nation beschränkt, wie man glauben könnte. Wie die germanische Architectur in Deutschland und Frankreich, in Italien, England und Spanien ihre Denkmale hinterlassen hat; wie die großen romantischen Sagenkreise sich durch alle europäischen Literaturen hingezogen haben, so flog jede wissenschaftliche und künstlerische Regung von Land zu Land und ward Gemeingut der Völker; und auch Spanien war diesen Mittheilungen nicht unzugänglich, wie sich in der Folge mehrfach zeigen wird. Gerade die mittleren Jahrhunderte aber werden bei unsrer Untersuchung ganz besondere Aufmerksamkeit fordern, da die Spuren dramatischer Kunst, deren genauere Verfolgung und vorzüglich wichtig sein muß, nur in schwachen Umrissen aus ihrer Dämmerung hervorblicken. Im Folgenden wird der Versuch gemacht werden, ob sich durch den angedeuteten Zusammenhang verschiedener Erscheinungen eine etwas deutlichere Anschauung derselben gewinnen läßt.

Und noch ein anderer Grund fordert uns auf, den

Blick über die Gränzen unseres eigentlichen Bezirks auszu-
dehnen. Auch wo alle äußere Verbindung fehlt, dient eine
Periode zur Erläuterung der andern und läßt sich eine
besondere Culturepoche durch die Zusammenstellung mit ähn-
lichen in anderen Gegenden und Zeiten aufhellen. Wie
nämlich unter denselben Preiten dieselben Producte gedei-
hen, so treten unter den gleichen Graden der Civilisation
gleiche Phänomene hervor; und dieser Parallelismus der
Erscheinungen macht es möglich, aus dem Kunstentwicklungs-
gange bei der einen Nation in einer gewissen Phase der
Bildung auf einen ähnlichen bei der andern zu schließen.
Fehlt es nun auch nicht an Andeutungen über die Urge-
schichte der dramatischen Kunst in Spanien, und sind wir
daher nicht auf dergleichen Conjecturen allein angewiesen,
so werden uns die letzteren doch hier und da zur Erschlie-
ßung des tieferen Verständnisses, zur Vervollständigung und
Verknüpfung einzelner Umstände behülflich sein müssen.

Daß, wie bei jeder Kunst die Geschichte der Ent-
wicklung besonders anziehend ist, so auch die Anfänge der
dramatischen vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen, braucht
nur angedeutet zu werden. Nur wer das erste Aufbrechen
und die stufenweise Entfaltung des Saatkorns beobachtet
hat, wird den Organismus der Pflanze begreifen; und
so gewinnen jene rohen Versuche des Mittelalters, die
an sich nur einen geringen ästhetischen Werth haben,
das höchste Interesse, wenn wir in ihnen die Keime ent-
decken, denen der Wunderbaum des romantischen Schau-
spiels entsprossen ist. Eine lange Reihe von Jahrhunderten
war nöthig, um das Fundament zu legen, auf dem die großen
Dramatiker des sechzehnten und siebzehnten ihren Riesenbau

zum Erscheinen aller Zeiten aufrichten konnten. Schon im Dunkel der ersten christlichen Zeit lassen sich, wenn auch in schwachen Umrissen, Spuren des Reges entdecken, der endlich zu jener wunderwürdigen Höhe emporführte; Shakespeare's und Calderon's Werke stehen am Endpunkt einer organischen Entwicklungskurve, die sich durch mehr als ein volles Jahrtausend hinzieht; und Form und Geist derselben werden erst dann vollkommen verständlich, wenn man die Keime kennt, aus denen sie erwachsen sind. Die ersten Spuren der Keime aber, die sich zu so überschwänglicher Blütenpracht entfaltet haben, müssen wir in den ältesten auf uns gekommenen Kunden über das christliche Drama suchen. Und mehr; wenn alle moderne Kunst dem Christenthum, als belebendem Princip, entsprungen ist, so blieb sie doch nicht unabhängig von noch früheren Einflüssen. Der Strom der romantischen Poesie ist von den Quellen der antiken genährt, die bald als einzelne Strömungen erkennbar in ihm fortlaufen, bald, seine Härkung ändernd, sich in ihn verlieren.

So viel zur Rechtfertigung unsers Verfahrens im Folgenden, damit der künftige Beobachter und nicht den Vorwurf unnöthiger Weiterschweifigkeit mache, wenn wir die Anfänge des Theaters bei den Spaniern, wie bei allen Völkern, in früheren Zeiten zu entdecken suchen, als in denen man es gewöhnlich entstanden glaubt; wenn wir ferner die Darstellung derselben mit dem Ursprung des Dramas in neueren Europa überhaupt in Verbindung bringen, und selbst Rücksichtnahme auf scheinbar noch entlegnere Punkte nicht ganz zurückweisen.

Bevor aber der Versuch, den Entwicklungsengang des neueren Dramas durch seine frühesten Perioden zu verfolgen,

angestellt werden kann, wird der Umfang dessen, was man dramatisch nennen will, festzustellen sein. Aus der Sorglosigkeit, mit der man über diese Frage weggegangen, ist eine Menge unbegründeter Behauptungen hervorgegangen. Ein Volk streitet mit dem andern, welches von ihnen sich der Priorität in scenischen Darstellungen zu rühmen habe; ein Historiker glaubt die älteste Kunde vom Vorkommen theatralischer Erzeugnisse aufgefunden zu haben, während es dem andern nicht schwer fällt, sie noch höher hinauf zu datiren. Der Grund aller dieser verfehlten Versuche, dem Entstehen des Schauspiels einen bestimmten Zeitpunkt anzuweisen, liegt in einer mangelhaften Ansicht von dem Wesen des Drama's überhaupt. Man scheint anzunehmen, dasselbe sei nach dem Sturze des antiken Theaters auf Jahrhunderte völlig verschwunden, dann plötzlich wieder zum Vorschein gekommen; man denkt sich Perioden, wo es gar nicht existirt, andere wo es auf einmal wieder ins Leben tritt. Diese Vorstellung, obgleich immer schief, mag auf sich beruhen, wenn es sich vom litterarisch völlig ausgebildeten Drama handelt; aber sie führt gänzlich irre, wenn von Perioden die Rede ist, die dieser Ausbildung vorhergehen.

Der Hang zu mimischen Unterhaltungen ist den Menschen angeboren und gibt sich schon in den Spielen der Kinder kund. Alle Nationen haben sich zu allen Zeiten an Darstellungen wahrer oder erdichteter Begebenheiten ergötzt. In den verschiedensten Weltgegenden, bei Völkern auf allen Culturstufen, bei den amerikanischen Nationen, bevor sie europäische Sitten angenommen hatten, wie

bei den Urbewohnern von Java ¹⁾, bei den Sandwich-insulanern wie bei den Kamtschadalen ²⁾, bei den Wilden im innersten Afrika wie bei den rohen Bewohnern der Aleutischen Inseln ³⁾, in Bokhara und Cochinchina wie bei den Negern auf Isle de France ⁴⁾ sind Spuren mehr oder minder unförmlicher Schauspiele entdeckt worden. Und so findet sich das Drama überall; nur die Grade seiner Entwicklung sind verschieden, je nachdem hemmende oder fördernde Einflüsse es auf seiner untersten Stufe zurückhielten oder zu höherer Vollkommenheit führten. Bei dieser Universalität des Dramatischen aber ist es lächerlich, diese oder jene Vorstellung des 12ten oder 13ten Jahrhunderts, die man ohne genaue Prüfung der vorhergehenden Zeiten hervorhebt, als die älteste im neueren Europa zu bezeichnen; um so mehr, als die christlichen Nationen selbst in den rohesten Perioden schon über den Culturzustand der eben bezeichneten Völker hinaus waren, und auf einem hohen empirischen, welcher der Entwicklung des Dramatischen unendlich günstiger war. Man wird einwenden,

¹⁾ Solis, *Conquista de Mexico* lib. III, cap. 13. — Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, lib. II, cap. 23. — Dumont d'Urville's Reise um die Welt, deutsche Ausgabe Band II. S. 151.

²⁾ Goeß's und Giese's Tagebuch einer Entdeckungstreife nach der Ostsee, mit Anmerkungen von Horner S. 136. — Dumont d'Urville a. a. O. Band I. S. 267. — *Journal historique du voyage de M. Lesseps au Kamtschatka*, pag. 101-104.

³⁾ Clapperton, *Journal of a second expedition into the interior of Africa* (London 1839). — Choris, *voyage pittoresque autour du monde*, pag. 9.

⁴⁾ A. Bernes, *Travels into Bokhara* Vol. II. — Goriés malayische Reise in Rügen, deutsche Ausgabe S. 179. — Milbert, *Voyage pittoresque à l'île de France*. Tom. II. p. 183.

Pantomimen und Nummernreien seien noch kein Drama; und in der Bedeutung, die wir heute damit verbinden, sind sie es allerdings nicht. Aber abgesehen davon, daß schon in den ältesten christlichen Jahrhunderten Schauspiele vorkommen, die mit Wort und Musik begleitet waren, und deren Terte und Ritualien sich zum Theil erhalten haben, dürfen in der Geschichte des wirkenden Theaters auch die minder ausgeprägten Manifestationen des dramatischen Talents nicht außer Acht gelassen werden. Was bei Betrachtung des ausgebildeten Dramas in den Hintergrund tritt, wird wichtig, wo es sich um dessen stufenweise Entwicklung handelt; ja, hier wird es darauf ankommen, dasselbe auch in andern Formen, als in den uns geläufigen, zu erkennen, und das dramatische Element aus den Schladen, in denen es sich versteckt, abzulösen.

Es ist der Charakter aller Anfänge, daß sie die Elemente noch ungeschieden, die Formen noch nicht in bestimmten Umrissen ausgeprägt enthalten; und so darf, wer alle Phasen des entstehenden Schauspiels erfassen will, sich nicht begnügen, dasselbe in seiner bestimmtesten, in die Augen fallendsten Gestalt anzuerkennen, er wird vielmehr dasselbe auch unter fremdartiger Umbüllung aufsuchen müssen. Wenn nämlich in vorgerückten Perioden Epös, Epos und Drama als so viele geordnete Gattungen bestehen, so ist in den Zeiten des Beginns diese Scheidung noch nicht vorgegangen; wenn das ausgebildete Drama die Gegensätze des Epischen und Erischen als Momente seiner selbst enthält, die es zur Einheit zusammenfaßt, so sehen wir es in seiner frühesten Epoche zum Theil noch von seinen Bestandtheilen überwältigt, zum Theil im Kampfe

mit denselben und ringend, sich aus ihnen hervorzarbeiten. In solchen Perioden schlummern die Anfänge darstellender Kunst theils im erzählenden Vortrage, theils im lyrischen Gesange und Wechselgesange. Um Beispiele anzuführen, so wissen wir, daß die griechischen Khapsoden die Homerischen und Orphischen Gedichte in einer halb-dramatischen Manier, mit lebhafter Mimik und so vortrugen, daß der Ton sich nach dem Inhalt und den verschiedenen vorgeführten Personen veränderte ²⁾. Auf diese Eigenthümlichkeit bezieht sich auch der Name Hypokriten oder Schauspieler, der den epischen Sängern von den Alten beigelegt wird ³⁾. Von einer ganz ähnlichen Weise des Vortrags kann man noch heute Zeuge sein, wenn man den Melo von Neapel oder Palermo besucht, wo die Volksänger Schwänke und erzählende Gedichte mit vielfachen Gesticulationen und da, wo Wechselreden vorkommen, mit verschiedenen Inflectionen der Stimme recitiren, so daß der Uebergang der Rede von der einen auf die andere Person deutlich markirt wird. Eine andere Art von Vermischung des Erzählenden und Dramatischen, wozu noch das Lirische hinzutrat, hat der Verfasser dieser Geschichte im Orient kennen lernen; in den Kaffeehäusern von Constantinopel und Brussa, von Smyrna und Magnesia nämlich hat er nicht selten improvisirende Sänger und Erzähler angetroffen, die sich wechselweise in der Art ablösen, daß zuerst Einer einfach zu erzählen anfing, dann ein Zweiter einen Gesang

²⁾ Athenaeus lib. XIV, pag. 630 B, C, D. — Ptole. De republica lib. II, p. 273 B. — Kustathius p. 6, l. 3—7.

³⁾ Diiod. Sic. lib. XIV, § 106. — Lib. XV, 7. — Timaeus soph. Lexic. s. voc. ὀμπεδαι.

anstimmt und hierauf, wenn die Geschichte ein lebhafteres Interesse gewann und dramatischer zu werden begann, Beide in den Dialog übergangen. Noch vieles hierher Gehörige ließe sich aus Reisebeschreibungen sammeln. In Indien wird oder wurde am Nam Vilsa oder Namafeste das alte Heldenepos Ramayana mit lauter Stimme auf den öffentlichen Plätzen der Städte vorgelesen, während Schauspieler die erheblichsten Begebenheiten desselben in stummer Action darstellten ¹⁾. In Persien wird das Schahnameh zu ähnlichen Aufführungen benutzt ²⁾. Das interessanteste Beispiel von Vermischung der Dichtungsarten aber bietet uns das beginnende Theater der Griechen dar, weil sich hier zugleich zeigt wie aus der chaotischen Urform allmählig das Schauspiel in gesondeter Gestalt hervortritt. Das griechische Drama liegt auf seinen ersten Stadien ganz unter fremdartiger Hülle verborgen und erscheint, so weit wir seine Entstehung und allmähliche Ausbildung verfolgen können, in seinem Keim als dithyrambischer und phallischer Geyerfang. Diese lyrische Form wird zunächst durch improvisirte Monodien und erzählende Zwischenreden erweitert, welche man zur Abwechslung und um die Monotonie zu unterbrechen zwischen die Chorlieder einschleibt. Auf dieser Stufe, wo das eigentlich Dramatische noch nicht aus dem Lyrischen und Epischen hervorgetreten war, stand das griechische Schauspiel noch bei Thespis, der doch allgemein der Erfinder der Tragödie genannt wurde ³⁾. Erst als die Erzählung in Dialog und Hand-

¹⁾ Benares illustrated by James Prinsep. London 1831—33. 2d series.

²⁾ Sir H. Jones Brydgens mission to the court of Persia. London 1834. Vol. I, pag. 121 ff.

³⁾ Aristot. de Poet. cap. IV, 6. — Diog. Laert., Plut. lib III, 26.

lang überging, als die Zwischenscenen die in derselben vorkommenden Personen selbst darzustellen angingen, entwickelte sich das Drama in voller Klarheit.

In ganz analoger Weise werden wir in den Wechselgesängen der christlichen Kirche, in den Antiphonen und Responsorien, und in den Hymnen und symbolischen Handlungen, durch welche die Priester dem Volke den Inhalt der heiligen Geschichten vergegenwärtigten, die Keime entdecken, aus denen das christliche Drama erwuchs. Aber liegt hier ein Ausgangspunkt des neueren Schauspiels, und zwar der wichtigste, so ist es doch nicht der einzige. Nicht bloß im Schooße der Kirche ist der Ursprung des modernen Theaters zu suchen, sondern zugleich in einer zweiten sehr verschiedenartigen Quelle, in profanen Mummereien und mimischen Spielen, wie sie zu allen Zeiten und in allen Ländern üblich gewesen sind. Auch hier bietet sich wieder Analogie mit dem hellenischen Alterthum dar. Ganz dieselbe Rolle, wie dort die Teiseliisten, Orchelonten und Hilaroden, spielen im neueren Europa die Wimen, Histrionen und Jocolatoren. Die Letztern nun verdienen unsere Aufmerksamkeit nicht allein, insofern sie uns die Vorbildungen der neueren mimischen Kunst kennen lehren, sondern auch weil ihre Spiele und Feste die Verbindung zwischen den Ausläufern des antiken und den Anfängen des modernen Theaters herstellen.

Wir sind auf den Punkt gekommen, bis wohin diese einleitenden Bemerkungen führen sollten und können beginnen, die beiden Quellen, deren Zusammenfluß das neuere Drama gebildet hat, von ihren Anfängen an zu verfolgen ¹⁰⁾.

¹⁰⁾ Charles Magnin hat in seinen *Origines du Théâtre*, Paris

Um die Zeit des großen Ereignisses, das die Welt umgestalten sollte und als der Ausgangspunkt aller modernen Cultur anzusehen ist, hatten die Römer mit ihrer Herrschaft auch ihren Geschmack an dramatischen Lustbarkeiten über den größten Theil der damals bekannten Erde verbreitet. Das nie zu hoher Blüthe gelangte römische Theater gerieth aber mit dem sinkenden Staat immer mehr in Verfall. Die edlere tragische und Ioniische Muse ward in der späteren Kaiserzeit fast gänzlich durch rohe Spectakel und grobe Possen verdrängt, in denen sich die tiefe Entartung jener Periode spiegelte. Als Beispiel der unglaublichen Barbareien, welche die damalige Bühne besaßen, mag nur angeführt werden, daß einst der Schauspieler, der den Hercules dargestellt hatte, wirklich lebendig auf der Scene verbrannt wurde (man nahm einen zum Tode verurtheilten Verbrecher zu dieser Rolle ¹¹); in Bezug auf die Indecenzen, die sich ungeschont auf den Brettern zeigten, genügt es, anzugeben, daß die Scenen der Pasiphaë mit dem Stier, der Leda mit dem Schwan, in möglichster Naturwahrheit dargestellt wurden, und auf die Stelle des Procopius zu verweisen, wo er die Dar-

1424, T. I. eine ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes in Auszügen enthält; allein der erste Theil seines vielverheißenden Werkes beschäftigt sich ausschließlich mit dem antiken Theater und es soll seine Hoffnung vorhanden sein, daß die folgenden Bände so erscheinen. Dessenunrathet sind wir ihm in Bezug auf den Gang, den die Untersuchung über die frühesten Perioden des Drama's zu nehmen hat, für einige Andeutungen verpflichtet.

¹¹) Tertull. ad nationem lib. I. cap. 10. — Martial. de spectaculis Epigr. 7.

stellungen schildert, welche die spätere Kaiserin Theodora auf dem Theater zu Constantinopel gab ¹²⁾.

Wenn die ersten Christen sorgfältig Alles vermieden, was mit dem Heidenthum irgend in Verbindung stand, wenn sie sogar die Kunst- und Dichtwerke des Alterthums verdammt ¹³⁾, und Tertullian die griechischen Tragödien für Teufelswerke erklärte ¹⁴⁾, so mußten sie vor Allem das Theater jener Zeit, das durch so grobe Ausschweifungen verunstaltet war, verabscheuen ¹⁵⁾.

Cyprian und Lactantius klagen die Mimen an, Ehebruch und Unzucht zu lehren ¹⁶⁾, Tertullian nennt die Theater Häuser der Venus und des Bacchus, Schulen der Unmündlichkeit und Wollust ¹⁷⁾ und Chrysostomus schildert die Schauspielerbanden seiner Zeit mit wo möglich noch dunkleren Farben ¹⁸⁾. So finden wir denn schon in frühen Zeiten als Regel angenommen, daß die Christen keine Schauspiele besuchen sollten ¹⁹⁾. Dies ward durch spätere Verordnungen und Concilienschlüsse zum Gesetz erhoben ²⁰⁾;

¹²⁾ S. die Anecdota im 9ten Buch des Suidas (Tom. III., de Kuster) und die Menagiana (Tom. III, p. 234—239).

¹³⁾ Tertull. de Idolatria C. II. et passim.

¹⁴⁾ Tertull. de Spectaculis.

¹⁵⁾ Arnob. lib. VII. Disput. adversus gentes. — Sidonius lib. III, cap. 12. — Augustin. Confessio III, 2. De vera religione cap. 22. — Salvianus de gubernatione Dei VI, p. 187 oqq. ed. Oxon. 1723. — Isidor. Carthag. Etymolog. lib. XVIII.

¹⁶⁾ Cyprian. Epist. 103. — Lactant. Institut. div. I, 20.

¹⁷⁾ Tertull. Opp. ed. Semler. T. IV, c. 10, 16.

¹⁸⁾ Chrysost. Homil. 7 in Matthaicum 113 oqq.

¹⁹⁾ Minut. Fel in Octav. c. 37.

²⁰⁾ Cod. Theod. l. XV, tit. 7 l. 4 et 8. — Cod. Justin. Lib. V, tit. XVII, l. 8. — Nov. CXV, c. 3 § 10. — Synod. Carthag. (im J. 294 n. Chr.). — Synod. Nizier (im J. 325 n. Chr.).

allein die Häßlichkeit, mit der dasselbe von neuem eingeschärft wurde, selbst als die christliche Kirche die herrschende geworden war, beweist, daß die alten Vergnügungen noch fortlebten, und wir werden später sehen, wie sich die mimischen Spiele der Alten, freilich sehr entartet und zerlegt, bis in die mittleren Jahrhunderte erhalten, und die Endpunkte des antiken Theaters mit den Anfängen des modernen verknüpfen.

Während die Kirchenväter und ersten christlichen Lehrer gegen das Drama eiferten, bildeten sich doch im Schooße der neuen Kirche selbst Elemente des Dramatischen, die nur der weitem Ausbildung harrten. Die Keime jener geistlichen Darstellungen, die später mit dem Namen Mystereien und Moralitäten bezeichnet wurden und die man meist im 12. oder 13. Jahrhundert entstanden glaubt, lassen sich schon in den liturgischen Gebräuchen der ersten christlichen Zeit erkennen, ja entwickelten sich in einzelnen Fällen schon weit früher, als man gewöhnlich glaubt, zu völlig dramatischer Gestalt. Wie viel auch über die Authententie der uns aufbewahrten ältesten Liturgien, z. B. der des heiligen Jacobus und der Apostolischen Constitutionen gestritten worden ist, so wird doch nicht bezweifelt, daß sie Sammlungen mehrerer Gebräuche von verschiedenen der ältesten Kirchen seien, und daß namentlich die Liturgie der letzteren bei den orientalischen Kirchen schon im 4. Jahrhundert eingeführt gewesen sei. In der ganzen Form des Cultus nun, wie sie hier angeordnet ist und, trotz verschiedener Modificationen, als Regel für alle folgende Zeiten gegolten hat, läßt sich das Dramatische nicht verkennen. Vorzüglich tritt dies in den Beichtreden des Priesters, des

Diaconus und des Volks hervor; ferner in den Antiphonen und Responsorien, wo zuerst ein Spruch von einem einzelnen Sänger angestimmt, und dann, wenn der nachfolgende Psalm von zwei Chören wechselweise abgesungen worden, von der ganzen Gemeinde wiederholt wurde. Diese Wechselgesänge wurden zuerst im 2. Jahrhundert durch Ignatius in Antiochien, nachher unter Constantin durch die Mönche Flavianus und Theodorus in die griechischen Kirchen eingeführt, und verbreiteten sich noch im 4. Jahrhundert durch den heiligen Ambrosius auch im Abendland ²¹⁾.

Aus demselben Gesichtspunkt betrachtet, hat der christliche Festcyclus, wie er sich schon in den ersten vier Jahrhunderten gestaltete, für unsern Zweck entschiedene Bedeutung. Wir sehen hier von den Gedächtnistagen der Heiligen und Märtyrer ab, die, ohne entschiedenen Bezug auf die Grundlage des christlichen Glaubens zu haben, früher oder später in den Urcyclus eingereiht wurden, und betrachten nur den letztern, nämlich jene Feste, welche der Erinnerung an das Leben, Wirken und Sterben des Erlösers gewidmet sind. Diese heiligen Tage zeigen in ihrem Zusammenhang eine jährlich wiederholte Darstellung des erhabenen Dramas; und alle Theile des Ganzen, alle einzelnen Feste, können als so viele Akte angesehen werden, deren jeder eine besondere Handlung aus dem Kreise der heiligen Geschichte lebendig vorzuführen sucht. Zuerst im Atrium die Vorbereitung, gleichsam der Prolog zu dem ergreifenden Schauspiel; dann im Weihnachtsfest die Geburt

²¹⁾ Bibliotheca Patrum. Tom. I.

des göttlichen Helden; in dem der unschuldigen Kinder und der Epiphanien die bedeutsamsten Momente, welche seine Wiege umgeben und sein Jugendleben erfüllen; hierauf in jedem der einzelnen Festtage, welche den Okenyklus bilden, die Gedächtnisfeier der Passion und Auferstehung in ihren wichtigsten Umständen; im Himmelfahrtsfeste zuletzt der Schlusssakt des göttlichen Lebenslaufs; — hier haben wir ein Ganzes von höchst dramatischer Gestalt, und das geistliche Schauspiel mußte durch Anschließen an diesen Typus von selbst zu weiterer Ausbildung gelangen.

Unter den einzelnen Festen, aus denen sich dieser große Cyklus zusammensetzt, sind verschiedene, deren kirchliche Feier schon in der ältesten Zeit so dramatisch angeordnet war, daß es nur eines weiteren Schrittes bedurfte, um das Drama selbstständig hervortreten zu lassen. Diese Tage sind dieselben, an welchen später die Aufführung der Mystorien und Moralitäten vorzugsweise Statt zu finden pflegte, und der Ursprung der letzteren darf daher mit Recht in jenen alten gottesdienstlichen Gebräuchen gesucht werden. Es ist hier der Ort, die in dieser Hinsicht vorzüglich wichtigen Feste namhaft zu machen:

1) Weihnachten wurde zwar als gesondertes Fest erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts in die christliche Kirche eingeführt, aber seinem Gegenstande nach schon früher als ein Theil des Epiphanienfestes gefeiert²²⁾. Bei den Vigilien zur Erinnerung an die Geburt des Heilandes, wurde der Hymnus *Gloria in excelsis Deo*, welcher den Gruß der Engel an die Hirten und die

²²⁾ Augusti, christliche Archäologie, B. I. S. 329 u. 339.

Antwort der Leptern schildert, mit vertheilten Stimmen gesungen. Der Priester stimmte den Gesang der Engel an, und das Volk antwortete im Namen der Hirten: et in terra pax hominibus ²³⁾. Dieser, nachher auch in die Messe aufgenommene, Hymnus war gegen Ende des 4. Jahrhunderts in den meisten Kirchen bekannt, und das Chronicon Turonense versichert, er sei anfänglich nur für die Christnacht bestimmt gewesen. Die Art und Zeit, in welcher er gesungen wurde, läßt deutlich den Keim der dramatischen Vorstellungen erkennen, welche später in derselben Nacht üblich wurden.

2) Der Gedächtnistag der unschuldigen Kinder, ursprünglich zum Epiphaniensfest gehörig, später als vierter Weihnachtstag gefeiert, gehört zu den ältesten historisch documentirten Festen ²⁴⁾.

Eine Homilie des Fulgentius ²⁵⁾ zeigt, wie lebendig und dramatisch der alte Cultus die Begebenheit, deren Erinnerung dieser Tag gewidmet war, darzustellen suchte. Es werden darin die Mütter der ermordeten Kinder redend

²³⁾ Chronicon Turonense bei Martene, Tom. IV., collectio amplissima pag. 984. Hildebert von Tours schildert die Art, wie dieser Hymnus gesungen wurde, folgendermaßen:

Angelicum post hoc sacrificer pater incipit chorum,
Incipit, complet vociferando chorus,
Incipit, memoret quæ salvatoria in orta
Gaudia pastores Angelus edocuit.
Cantica quæ post hunc superi cetinero recenset
Gloria, quam complet vociferando chorus.

²⁴⁾ Augusti l. c. S. 272 und 305.

²⁵⁾ Serm. IV. d. Epiphan. Domini et de Innocentibus p. 138
— 139. Vergl. Augusti l. c. S. 306.

eingeführt, wie sie über den Verlust der ihnen Entrissenen jammern, mit ihnen zu sterben stehen, dem Tyrannen fluchen u. s. w. Auch in vier Reden, welche, wenn gleich mit Unrecht, dem heiligen Augustinus zugeschrieben werden, wird das nämliche Thema in ähnlicher Weise behandelt ²⁶⁾.

3) Das Epiphaniensfest, die uralte Collectivfeier, welche verschiedene Momente aus dem Jugendleben Jesu verherrlichte, unter andern auch die Andeutung der Magier, und daher später (als dem biblischen Wort *Ma'oi* die Bedeutung „König“ gegeben ward) auch den Namen „Fest der heil. drei Könige“ erhielt.

Ein auf uns gekommenes Antiphon des Ephraim von Odesa (gestorben 378) ²⁷⁾, ein Gespräch zwischen Maria und den Magiern enthaltend, war unstreitig bestimmt, an diesem Fest in der Kirche gesungen zu werden. Er ist besonders merkwürdig, indem er nicht nur in der Form an's Dramatische streift, sondern auch durch seinen Charakter die Vermuthung erregt, daß sein Vortrag in mimischer Weise Statt gefunden habe.

4) Das Palmfest, bei den orientalischen Kirchen schon frühzeitig festlich begangen, in die abendländischen wohl erst kurz vor Karls des Großen Zeit eingeführt ²⁸⁾. Zwei Reden auf das Thema dieses Tages von Bischof Epiphanius ²⁹⁾ (geboren zwischen 310—320, gestorben

²⁶⁾ August. Opp. Tom. V. Append. p. 381 sqq.

²⁷⁾ Officium Syr. Rom. 1634. p. 625. — Ephraim. Opp. Tom. VI. p. 601—603.

²⁸⁾ August. Th. II. c. 44 ff.

²⁹⁾ Epiphanius Opp. Ed. Petav. Paris 1632. fol. T. II. p. 231—236 und 201—203.

403) beweisen, daß die Feiertage desselben im Orient schon im 4. Jahrhundert mit festlichen Aufzügen, Spielen und Tänzen begleitet war, und begünstigen selbst die Annahme, daß schon damals eine mimisch-dramatische Vorstellung des Einzugs Christi in Jerusalem üblich gewesen sei.

5) Charfreitag, heiliger Sabbath und Ostersonntag, vielleicht die ältesten Feste des Christenthums, alle drei in innigem Zusammenhang stehend und in ihrer liturgischen Feier den einzelnen Momenten von Christi Passion, Tod und Auferstehung entsprechend. Wenn am Charfreitag die Leidensgeschichte vorgelesen, dann der Altar seiner Zierrathen beraubt, das Kreuz verhüllt wurde, die Hymnen verstummen und nur die Klaglieder des Jeremiaß und das Kyrie eleison ertönten; wenn am heiligen Sabbath dann die Trauer allmählig in Hoffnung überging, in Erwartung der nahen Auferstehung das Gloria in excelsis angestimmt ward; in der Ostervigilie dann das Kreuz enthüllt, der Tempel erleuchtet wurde, die Hoffnung sich steigerte, und endlich am Ostersmorgen in laute Freude überging, in's Hallelujah und in jubelnde Wechselgesänge ausbrach — so war dies eine sinnbildliche Erinnerungsfest des Leidens und Sieges Christi, deren dramatische Elemente sich nicht verkennen lassen.

Augusti (l. c. Th. II. S. 134) behauptet zwar, die später am Charfreitage üblich gewordenen dramatischen Darstellungen der Leidensgeschichte seien nicht im Geiste der alten Kirche, hat jedoch selbst eine Rede des Eusebius Emisenus ³⁰⁾ († vor 359) herausgegeben, welche ihn zu

³⁰⁾ Oratio in sacrum Parasceves diem, ed. Augusti. Romae 1630.

widerlegen scheint. Diese Charfreitag-Homilie ist das älteste und am entschiedensten ausgeprägte Beispiel jener rhetorisch-dramatischen Manier, die sich auch bei Ephraim von Gedeſſa und Epiphanius häufig findet; ja ſie kann im ſtrengſten Sinne des Wortes ein kleines Drama genannt werden. Es treten darin der Hades, der Tod und der Teufel auf, und unterreden ſich über die Kreuzigung des Heilandes; wurden dieſe nun auch äußerlich nicht durch verſchiedene Perſonen vorgeſtellt, ſo ſuchte doch unſtreitig der Prieſter, welcher den Vortrag hielt, durch die Modulationen ſeiner Stimme, die Verſchiedenheit der Figuren, in deren Namen er redete, anzudeuten, und man ſieht, daß nach dieſem Vorgang die Entwicklung eigentlich dramatiſcher Vorſtellungen nicht ferne lag. — Hier iſt noch ein der merkwürdigſten Produkte der alten chriſtlichen Literatur anzuführen, das Trauerſpiel *Χειρόν ναύων* ²¹⁾. Wenn auch noch darüber geſtritten wird, ob Gregorius von Nazianz, dem man es zuſchreibt, wirklich ſein Verfaſſer ſei, ſo kann doch das hohe Alterthum des Stücks nicht bezweifelt werden, und auch die Meinung, welche daſſelbe dem Apollinarius von Laodicea beilegt, macht es nur um ein Geringes jünger. Da es, nach dem Prolog zu urtheilen, aufgeführt worden iſt, ſo läßt ſein Gegenſtand vermuthen, daß dieſe Vorſtellung am Charfreitag Statt gefunden habe. Uebrigens iſt die Meinung, daß Gregor wirklich der Urheber dieſes Schauſpiels ſei, mit ſehr triftigen Gründen vertheidigt worden ²²⁾, und nach dieſer

²¹⁾ Gregor. Nazianz. Opera V. II. S. 233 ff. Col. 1690.

²²⁾ *Χειρόν ναύων* Gregorio Nazianzeno adjudicetur *Questionum patriot. hign Vratislavim* 1816. 4. pag. 10 sqq. —

Nachahme hätten wir ein im 4. Jahrhundert aufgeführtes geistliches Schauspiel.

Dieses Stück ist nicht das einzige christliche Drama jener Zeit, von dem wir Nachricht haben. Apollinaris, Bischof von Laodicea, schrieb, zum Gebrauch in Schulen, verschiedene Nachahmungen der griechischen Classiker, unter andern Trauerspiele in der Manier des Euripides, und Lustspiele in der des Menander, und daß Gregor von Nazianz — sollte der *ἑσπερός ναύκωρ* auch nicht von ihm herrühren — eine Tragödie gedichtet, geht aus dem Zeugniß des Eusebius (Ebed. Jesu hervor ²⁴). Indessen scheinen diese Werke mehr Produkte eines gelehrten Fleißes, als einer ursprünglichen Begeisterung für ihren Gegenstand gewesen zu sein, wie denn der *ἑσπερός ναύκωρ* fast ganz aus Versen des Euripides und des Eufophron zusammengesetzt ist; und so müssen sie denn auch nie lebendig in's Volk gedrungen sein, wenigstens sind keine Zeugnisse vorhanden, daß in den nächstfolgenden Jahrhunderten ähnliche Dichtungen entstanden seien. Wenn daher einige Schriftsteller annehmen, diese Schauspiele seien durch Pilger in's westliche Europa gebracht worden, und hätten so die Entstehung des neuern Theaters veranlaßt ²⁵), so kann man ihrer Hypothese

Mugasti l. c. V. §. 341. — Cf. Valckenwe *Præf.* ad Euripid. Hippol. p. XI. sqq. und Fabric. *Bibl. Gr.*

²⁴) *Soroc. Hist. eccl. Lib. V. Cap. 18.*

²⁵) *Catal. n. XV. in Assemani Biblioth. Or. T. III. P. I. pag. 24.*

²⁶) Collier *History of English Dramatic poetry and Annals of the stage. Vol. I.* — Voltaire *Kasai sur les mœurs et l'esprit des nations.*

schwerlich Verfall schenken. Wichtigere, als solche ziemlich isolirt dastehende Erscheinungen, muß und unstreitig die Verfolgung des Dramatischen in den christlichen Religionsgebräuchen selbst sein. Unter diesen nennen wir aus der ältesten Zeit noch die festlichen Aufzüge an den Gräbern der Märtyrer, von denen der heil. Augustinus spricht ³⁶⁾, die Processionen und Zeichencondukte mit ihrer Psalmodie und Hymnologie ³⁷⁾; endlich die Agapen mit ihrem unverkennbar mimischen Charakter und der Cerimonie des Fußwaschens, als Nachahmung jener Handlung Christi. Bevor jedoch eine kurze Darstellung der fernern Entwicklung dieses Elements verursacht werden kann, müssen wir einen Blick auf die letzten Spuren des antiken Theaters sowohl, als des heidnischen Cultus, so weit er uns hier angeht, werfen; daß dies keine müßige Abschweifung sei, wird sich bald herausstellen. Wir werden sehen, wie die mimischen Spiele der Römer theils als profane Fessen und Nummern bis in die neueren Jahrhunderte fortleben, theils in das entstehende kirchliche Drama eingreifen; wie ferner die Reste der heidnischen Volksspielbarkeiten, nicht bloß der Griechen und Römer, sondern auch der germanischen Völker, wirksam sind, das nach Gestaltung ringende christliche Schauspiel in's Leben zu rufen.

Seit dem Falle der Republik ward das römische Theater der höhern Kunstpoesie immer mehr entfremdet. Schon in

³⁶⁾ August. Serm. 311 in Natal. div. Cyprini.

³⁷⁾ Pinterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche Th. IV.

der Zeit Quintilians und des jüngeren Plinius fand ein tragischer Dichter kein anderes Mittel, sich Zuhörer zu verschaffen, als ein großes Zimmer zu mietben und seine Tragödie einer zu diesem Zweck geladenen Gesellschaft vorzulesen ³⁸). Die *Medea*, welche Tertullian citirt; der *Querolus*, ein Seitenstück zur *Aulularia* des Plautus, aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, die griechische *Sytemnestra* aus dem 5. oder 6., die Tragödie, die Timotheus von Maza unter dem Titel *Κεραόγεργος* zu Ehren des Kaisers Anastasius schrieb ³⁹), sind die letzten literarischen Produkte des antiken Dramas, und auch von ihnen läßt sich bezweifeln, daß sie je auf der Bühne erschienen seien. Auf dieser erhielten sie nur die Mimen und Pantomimen in allgemeiner Beliebtheit ⁴⁰); allein jene unübertrefflich von der Kunstvollendung entartet, die ihnen Publius Syrus gegeben hatte, diese schon an sich Schau'spiele der rohesten Art.

Wenn man vom antiken Theater redet, ist man gewohnt, nur an die Darstellungen auf der öffentlichen Schaubühne zu denken; allein für unsern Zweck muß man sich erinnern, daß der Hang der Alten zu mimischen Vorstellungen sich noch auf vielfach andere Art Luft machte. Gaukler und Possenreißer, die das Volk auf den Gassen, die Großen in ihren Häusern belustigten, waren seit lange in Grie-

³⁸) Quint de Oratoribus C. 9. 11. — Plin. Epist. VII. 17.

³⁹) Voyn. de Hist. Gr. II. 21, p. 319. Fabr. Bibl. Gr. T. II. p. 323; VI. p. 380.

⁴⁰) Marc. Aurel. lib. XI. §. 6. — Müller. Comment. de genio, moribus et luxu aevi Theodosiani. Götting. 1798. pag. 21. — Procop. hist. arc. Cap. 9. p. 79.

chenland wie in Rom heimisch ⁴¹⁾; reiche Privatleute ließen Schauspieler in ihre Häuser kommen, um ihre Feste durch stellenweise Recitation von Comödien und Tragödien, ja durch Aufführung ganzer Tramen zu erheitern ⁴²⁾; vornehme Römer hielten sogar Truppen von Mimen in ihren Palästen und führten sie auf ihren Reisen mit sich ⁴³⁾; namentlich durften in Rom bei festlichen Gelagen pantomimische Tänze nicht fehlen ⁴⁴⁾. Solche vereinzelte Darstellungen, an denen nicht mehr das ganze Volk Theil nahm, sondern nur entweder der Pöbel auf der Straße, oder der Reiche in seinem Palast, nahmen in der spätern Kaiserzeit immer mehr überhand ⁴⁵⁾. Will man nun die Fortdauer der alten ersonnenen Spiele durch die spätern Jahrhunderte verfolgen, so muß man die doppelte Gestalt derselben sorgfältig im Auge behalten und nicht etwa glauben, daß überall, wo von Schauspielen die Rede ist, Darstellungen auf dem öffentlichen Theater gemeint seien. Die Stellen der Concilienschlüsse und Chroniken, aus denen sich die Existenz dramatischer Spiele im Mittelalter erweisen läßt, geben selten eine Andeutung über die Ver-

⁴¹⁾ Athenaeus lib. XIV. p. 614. R. sqq. — Xenoph. Sympos. cap. I. §. 12 u. cap. IV. §. 30. — Juven. Sat. XIV. v. 301 sqq. — Quint. lib. X. cap. 7. §. 11. — Seneca Epist. 43 u. 6. m.

⁴²⁾ Aristophan. Nub. v. 1364 sqq. — Schol. ib. — Xenoph. Sympos. Cap. IX. — Macroh. Saturn. lib. II. cap. 9. pag. 339.

⁴³⁾ Plutarch. Syll. cap. 36. — Cicero Philipp. II. cap. 24 u. 27 sqq.

⁴⁴⁾ Tit. Liv. lib. XXXIX. cap. 6. — Suet. Domit. cap. 7. — Plin. lib. VII. Ep. 24. — Macroh. Saturn. lib. II. cap. 7.

⁴⁵⁾ Ammianus libr. XIV. c. 6. — Vopisc. Carin. c. 16. — Mémoires de l'Académie des Inscriptions, Tom. I. p. 131 sqq.

schaffenheit derselben. Aus dem Cassiodor jedoch geht hervor, daß das Theater des Pompejus in Rom noch im 6. Jahrhundert zu dramatischen Vorstellungen benutzt und von Theodorich zu diesem Zweck ausgebeßert wurde; derselbe Schriftsteller gedenkt auch noch ausdrücklich der Mimen und Pantomimen ⁴⁶⁾. Riccoboni hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß die italienische *Commedia dell' arte* unmittelbar aus dem römischen *Mimus* hervorgegangen sei ⁴⁷⁾. Für diese Annahme sprechen nicht nur im Allgemeinen die stehenden Masken, die beiden gemeinsam sind, sondern auch noch besondere Einzelheiten, z. B. die Ähnlichkeit des Arlecchino mit dem römischen *Centunculus*, der eine buntscheldige Tracht und ein komisches Schwert, wie dieser, hatte ⁴⁸⁾, des Pullicinella mit dem alten *Maccus* ⁴⁹⁾ u. s. w. Allein diese Gattung der italienischen Comödie ist nicht der einzige Faden, der die antike Scene mit der modernen verknüpft, wenn gleich der Zusammenhang beider nicht überall gleich augenscheinlich hervortritt.

Daß mimische Darstellungen in den der römischen Herrschaft unterworfenen Gewesenen Länder während des

⁴⁶⁾ Cassiod. lib. IV. ep. 31. lib. I. ep. 20.

⁴⁷⁾ Riccoboni Hist. du Théâtre italien, T. I. S. 21 ff. Die Ableitung des Gesamtnamens der stehenden italienischen Masken, *Zanni*, von dem römischen Lustigmacher *Zannio* scheint jedoch irrig zu sein; weit wahrscheinlicher ist *Zanni* eine Corruption von *Ginoni*, v. h. *Hand*.

⁴⁸⁾ Pollux Onomast. lib. IV. Cap. 18 argm. 117.

⁴⁹⁾ Riccoboni Tom. II. S. 317. — Man findet die im Jahre 1727 aufgefundenen Statuette eines *Maccus*, das leidhaftige Ebenbild des Pullicinello, abgebildet in Nicoroni, *Le Maschere sceniche e le figure comiche degli antichi Romani*, pag. 48.

ganzen Mittelalters fortgebauert haben, kann nicht bezweifelt werden. Die Verweiskstellen hierfür sind zahlreich, und nur einige der wichtigsten, mögen hier angeführt werden.

Die Arelatische Synode v. J. 412 ercommunicirt diejenigen, welche an einem Festtage die Kirchen besuchen. Procopius (Lib. I. cap. 18) sagt, indem er von der Zeit des Justinian spricht, die Römer hätten von den Griechen nichts erhalten als Tragöden, Mimen und Piraten, wonach also selbst tragische Vorstellungen noch im 6. Jahrhundert in Rom wie in Constantinopel üblich gewesen sind. — Das dritte Constantinopolitanische Concil vom Jahr 680 verbietet die Mimen und ihre Schauspiele, und untersagt namentlich Geistlichen und Mönchen den Besuch der scenischen Spiele. Ähnliche Verbote wurden zu Tours 813 und zu Aachen 816 erlassen⁵⁰⁾; die *Scenae*, die in dem letztern erwähnt werden, scheinen anzuzeigen, daß eigne Bühnen vorhanden waren, auf denen die Darstellungen Statt fanden⁵¹⁾. Im Jahr 836 schmäht der Bischof Ago-

⁵⁰⁾ Conc. Turon. III. Can. 7. *Sacerdotes histrionum turpium et obscenorum insolentias jocorum effugere jubentur.* Dies Gesetz ist allerdings, wie Muratori (*Antiquitates Italicae* T. II) bemerkt, aus dem ältern Concil von Laodicea genommen; allein weshalb sollte es wiederholt worden sein, wenn nicht seine Veranlassung fortbestanden hätte?

Conc. Aquinense d. a. 816. Can. 82: *Quod non oporteat sacerdotes aut clericos quibuscunque spectaculis in arenis aut in nuptiis interesse.*

⁵¹⁾ Auch in einer alten Mailändischen Chronik wird ein Theater

bardus auf die Histrionen, Mimen und Joculatores³²⁾; Aemilius Albinus tadelt die Sitten der Vornehmen, verglichen leichtfertige Landstreicher in ihre Häuser kommen zu lassen (Epist. 107); noch wichtiger aber ist eine Stelle aus den Capitularien der späteren karolingischen Zeit, in welcher ausdrücklich von Schauspielern (*Scenicis*) gesprochen wird³³⁾.

Besondere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Künste und vorzügliche Aussicht auf reichen Lohn bot sich diesen herumstreifenden Leuten bei Hofesten, Vermählungen der Fürsten u. s. w. So hatte sich denn auch bei der Hochzeit Heinrichs III. zu Ingelheim im Jahr 1045 eine unendliche Menge von Histrionen und Joculatores eingefunden; der Kaiser aber schickte sie ohne Geld und Speise

erwähnt, *super quo histriones cantabant sicut modo cantatur de Nofando et Oliverio. Finito cantu bufoni et mimi in citharis pulsabant et decenti motu corporis se circumvolvebant* (Muratori *Antiquitates Italicae* T. II, pag. 840).

³²⁾ Muratori I. c. — Du Fresnoy in gloss. sagt, *mimus* bedente im Mönchlatein nichts weiter als einen Muscanten; — eine in dieser Ausdehnung gewiß irrige Behauptung. Freilich hatte das Wort die engere Bedeutung verloren, in der es von den Römern gebraucht wurde, allein viele der Stellen, in denen es vorkommt, namentlich die, wo die *Spectacula mimorum* erwähnt werden, beweisen, daß die *Mimi* des Mittelalters allermindestens ihre Gesänge mit mimischem Geberdenspiel begleiteten und für ihre Erzählungen ein halb-dramatische Vortragweise anwendeten. Noch bestimmter deutet das Wort *Histriones*, das sich in mittelalterlichen Schriften so häufig findet, auf dramatische Vorstellungen, gleichviel von welcher Art und Art.

³³⁾ Capit. Lib. V. c. 389, pag. 1509 bei Heinzeius; *Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam vel mulieris religiosae vel qualicumque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali poena subiacet et exilio tradatur.*

fort, was der Chronist als etwas war Lebenswerthes, aber Ungewöhnliches anführt ⁵⁴⁾. Theganus und Johann von Salisbury tadeln die Vorstellungen der Jocolatoren wegen ihrer Anstößigkeit ⁵⁵⁾ und das 6. Lateranische Concil v. J. 1215 verbot den Geistlichen von neuem, denselben beizunwohnen.

Eine genaue Anschauung von der Beschaffenheit der mimischen Darstellungen, auf welche alle diese Stellen deuten, läßt sich schwerlich gewinnen. Man kann nur im Allgemeinen schließen, daß es theils Gesänge und Tänze, mit lebhaften Gesticulationen begleitet, theils kleine Farcen waren, die bald auf den Straßen und vor dem Volk (zu Zeiten auf eigens errichteten Bühnen), bald in den Häusern der Reichen und den Palästen der Fürsten aufgeführt wurden. Eine Stelle des Chaucer zeigt, daß die Histrionen des Mittelalters über einen nicht unbedeutenden scenischen Apparat zu gebieten hatten; denn hier wird erzählt, daß sie bei ihren Spielen die Zuschauer durch das Erscheinen und Verschwinden von Löwen, von Gewässern mit darauf schwimmenden Barken,

⁵⁴⁾ Herm. Contracti Chronicon. — Schmid, Geschichte der Deutschen, V. II. S. 367. Das lateinische Jocolator ist das Stammwort des französischen Jongleur, span. Joglar; dem Zusammenhange nach müßte denn hier auch näher von der Classe von Sängern und Rimen geredet werden, die man mit diesem Namen bezeichnete; allein da dieselbe in besonders engem Bezuge zu den Anfängen des spanischen Theaters steht, muß dies bis weiter unten verschoben werden.

⁵⁵⁾ Du Chesne, Scr. hist. Franc. T. II. pag. 379. — Joh. Mal. Lib. I. Cap. 8 de nugis curialium.

von blühenden Gärten und von feineren Schlössern zu überraschen pflegten ⁵⁰⁾.

Nun entsteht die Frage, ob diese Schauspiele der mittleren Jahrhunderte als Nachschöpfung des römischen Theaters zu betrachten seien? Ob der *Mimus* und *Pantomimus*, dessen Existenz noch im 6. Jahrhundert oben nachgewiesen wurde, in ihnen fortgelebt habe? Ob die stehenden Masken des ersten, deren ununterbrochene Fortdauer in Italien *Niccolini* so wahrscheinlich gemacht hat, auch in den übrigen, einst von den Römern beherrschten, Ländern bekannt geblieben seien?

Hierauf bestimmte Antwort zu geben, ist mißlich. Der Trieb zu mimischen Belustigungen ist dem Menschen so natürlich, seine Entwicklung liegt so nahe, daß gewiß die eigenen Mittel eines jeden Volks genügen, um ein Schauspiel hervorzubilden. Die bloße Existenz eines solchen im mittelalterlichen Italien, Deutschland, Frankreich u. s. w. rechtfertigt also noch nicht den Schluß, daß dasselbe auf dem Wege der Tradition entstanden sein müsse.

⁵⁰⁾ For I am siker there be sciencens
By which men make divers aparences
Soche as these sotill tragetores playe,
For oft at festis have I well heard saie,
That tragetores within an halle large,
Have made to come in watir and a barge
And in the halle rowin up and down;
Sometime hath semid come a grim housin;
And sometime Bouris spring as in a mode;
Sometime a vine and grapis white and rede,
Sometime a castill all of lime and stone,
And when hem likid voidin hem anon;
Such semid to every mann 'is sight.

Chaucer's works pag. 111.

Und will man sich auf letztere berufen, so muß zugleich erwogen werden, daß, wie überall, so auch in dem einheimischen Alterthum der verschiedenen Völker Reime des Dramas vorhanden waren, die sich in jenen spätern Schauspiel-Versuchen fortentwickeln konnten²⁷⁾. Nur so viel läßt sich mit Bestimmtheit behaupten:

Das römische Schauspiel war das einzige zu förmlicher Ausbildung gelangte, welches den im neuern Europa entstehenden unmittelbar vorhergegangen war;

an die letzten ausdrücklichen Nachrichten von der Fortdauer desselben schließen sich in ununterbrochener Folge andere von dramatischen Vorstellungen, deren Beschaffenheit wir freilich nicht näher kennen.

Die Vermuthung also, daß jenes, und namentlich der Mimus und Pantomimus, einen Theil seiner Eigenthümlichkeiten auf diese überliefert habe, läßt sich kaum zurückweisen, wenn gleich der Fortgang der Zeiten und der Zutritt fremdartiger Elemente eine mannigfache Umgestaltung des ursprünglichen Charakters herbeiführen mußte.

²⁷⁾ So ist z. B. die Vermuthung ausgesprochen worden, die erwähnten Mimi, Histriones und Joculatores des Mittelalters (die in den Glossarien des 9. und 10. Jahrhunderts oft mit den Namen singari, scirno (scurra), sprangari, goulalari bezeichnet werden) seien entartete Nachkommen der alten Varden gewesen, und diese Ansicht kann sich in Bezug auf einzelne Gattungen der Sänger allerdings auf entscheidende Stellen berufen, z. B. auf die in Willeh. Corb. I, pag. 638. *Imto certamine tanta caede Franci muletati sunt, ut a Mimis declamaretur, ubi tantus ille infernus casus, qui tantam multitudinem caesorum capere posset.* Die hier erwähnte Sitte, Sänger mit in die Schlacht zu nehmen, war unstreitig eine Ueberlieferung aus dem frühsten germanischen Alterthum.

Wir müssen diese Andeutungen über den Fortgang des außer-kirchlichen Schauspiels hier unterbrechen und einige Jahrhunderte rückwärts gehen, um einen Blick auf die Entwicklung der dramatischen Elemente zu werfen, welche innerhalb der Kirche vorhanden waren.

Dass die Christen, und sogar ihre Priester der alten Sitte, sich des Besuchs der Schauspiele zu enthalten, nicht lange treu blieben, geht aus zahlreichen Concilienschlüssen hervor, von denen einige oben angeführt worden. Der natürliche Hang zu Vergnügungen ließ sich durch keine Verbote unterdrücken und gab sich bald sogar in Theilnahme an den heidnischen Fest-Gezügen kund; diese wurde um so weniger sorgfältig gemieden, je mehr das Heidenthum als Glaubenslehre ausstarb, so dass mit der Uebung seiner Gebräuche kein Religionsbekenntniß mehr verbunden war. Die Kirche richtete zwar mehrfach Verbote gegen diese Unsitte, aber vergebens. Unter den vielen Bräuchen, die aus dem Paganismus in die neue Kirche übergingen, wurden auch die heidnischen Aufzüge, Masken und Tänze in die Feste der christlichen Feste herübergenommen, und assimilirten sich diesen allmählig dergestalt, daß ihr Ursprung nach und nach vergessen wurde. Und wie die Vermischung so verschiedenartiger Elemente überhaupt viele neue Erscheinungen in dem christlichen Cultus erzeugen mußte, so hatte sie auch an der Hervorbildung des kirchlichen Schauspiels Antheil. Dies verdient näher betrachtet zu werden.

Durch ein wunderbares Zusammentreffen (falls man dasselbe nicht durch eine Genese des Spätens aus dem Frü-

hern erklären will) ⁵⁸⁾, fiel der Zeitpunkt mehrerer christlichen Feste mit dem der heidnischen zusammen. Dies war vernämlich bei den heiligen Tagen der Fast, welche den Weihnachtscyclus bilden, also dem Weihnachtsfest im engern Sinn, den Gedächtnistagen des Märtyrers Stephanus, des Evangelisten Johannes und der unschuldigen Kinder, und den Festen der Beschneidung, des Namens Jesu und der Epiphonien; denn in eben die Periode, in welcher sie gefeiert wurden, fielen auch die Saturnalien, die von Nero eingeführten Juvenalien, die *Calendae Januariae* und die *natales Invieta* (sc. Solis). Der allgemeine Freudentaumel, der sich während dieser heidnischen Feste in lärmenden Vergnügungen kund gab, riß auch manche Christen mit sich fort, und erregte den fremmen Eifer der Kirchenväter, die ihre ganze Peredsamkeit aufboten, um vor solchen abgöttischen Lustbarkeiten zu warnen ⁵⁹⁾. Allein der Unfug dauerte fort, und in dem Grade, daß er die Aufmerksamkeit der Kirchenversammlungen auf sich zog ⁶⁰⁾. Unter den Concilienschlüssen, welche hierauf Bezug haben, ist vorzüglich der des *Concil. Trullanum* vom Jahr 692 wichtig, weil er zeigt, von welcher Art die Ueberreste der heidni-

⁵⁸⁾ Bekanntlich ist von mehreren Archäologen die Meinung aufgestellt worden, das Weihnachtsfest sei aus der römischen Drumalfest am 24. und 25. December, oder dem Sonnensfest entstanden; s. Wernsdorf. de orig. solemn. natal. Chr. ex festivit. Natalis Invieta. Viteberg. 1757. 4.

⁵⁹⁾ August. Sermon. V. de Calend. Jan Opp. T. X. p. 681 sqq. — Tertull. de idololatria c. 14. — Vergl. Bingham. Antiqu. chr. Vol. IX. p. 6—8.

⁶⁰⁾ Conc. Ant-Isidor. c. 1. — Turon. II. n. 376, c. 17. — Roman. a. 744, can. 8.

schen Fest-Vergnügungen waren, die sich damals noch erhalten hatten ⁶¹⁾. Es wird hier den Christen die Feier der Saturnen (des Neujahrs), der Prumalien, ferner der sogenannten Vota ⁶²⁾ und des Festes, das am ersten März endet ⁶³⁾, verboten. Namentlich werden darin die öffentlichen und ansehnlichen Tänze der Weiber, die Tänze

⁶¹⁾ Concil. Trullanum d. a. 692, can. 68: *Τὴς αὐτῶν λεγόμενης Καλαρίας, καὶ τὰ λεγόμενα Βότα, καὶ τὰ καλούμενα Προνυμία, καὶ τὴν ἐν τῇ τῆς τοῦ Περσίου μὲνός ἡμέρας τελευτήσαν τετήρηται, καθάπερ ἐκ τῆς τῶν πατρῶν πολιτείας προσημειώθησι βουλόμεθα.* Ἰλλὰ μὲν καὶ τὰς τῶν γενναίων ἐπιμνήσεις ἀρχαίας, ταύτῃς ἐμνήσθαι καὶ βλάψῃς ἐμποιεῖν δευόμενος· ἐν μὲν καὶ τὰς ἀνθρώπων τῶν πατρῶν ἑλλήνων φερόμενος ὁνομασθέντων θεῶν, ἢ ἐξ ἀδελφῶν ἢ γυναικῶν γενόμενος ἀρχαίως καὶ πάλαιος ποτὶ τὸ ἥθος ταλαιώτερον καὶ ἀλλοτρίον τοῦ τῶν Χριστιανῶν βίον ἀποτυπώμεθα, ὁρίζοντες μηδεὶν ἀδελφῶν γυναικῶν στολὴν ἐκδιδύσκεισθαι, ἢ γυναικὰ τοῖς ἀδελφαισὶ ἀρμόδιον· ἀλλὰ μηδὲ προσωπίδα προσωπικὰ ἢ σαρτρικὰ ἢ τραγικὰ ἐποδύνεσθαι· μηδὲ τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Μορτίουον ἔσομα τὴν σπογγελὴν ἀποδιδύσκειν· ἐν τοῖς λεγοῖσι ἐπιβύθῃ· μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς νήδοις διακρίναις ἀγρῶναις πρῶτον ἢ πυρρίνῳ τῇ τῆς μυρωδότης γλῶσσης ἐνσχυρῶναις.

⁶²⁾ Daß die *βότα* nichts anderes seien, als das lateinische Vota, hat Bingham Antiq. christ. Vol. VII. p. 284. 285 gezeigt.

⁶³⁾ Hierunter sind unstreitig die Feste der Dionysien zu verstehen, oder vielmehr der Anthesterien, der Anklingsfeste des Apollons Dionysos, die im Februar bezangen wurde. S. Böckh Staatshaushalt der Athener II. pag. 170, und in den Abhandlungen der Berl. Akad. d. W. hist. philol. Wiss. 1816. 17, p. 70. Vor Äre des Heingotts waren zwar schon seit Jahrhunderten verboten gewesen, allein Ueberbleibsel davon müssen sich dennoch erhalten haben; ich weiß nicht, ob schon die Bemerkung gemacht worden ist, daß diese wahrscheinlich zum Gutesehen der Garmvatselunbarkeiten beigetragen haben.

und Feierlichkeiten zu Ehren der falschen Götter erwähnt, ferner die Vermummungen der Männer in Frauenkleider, der Weiber in männliche Tracht, und die Sitte, komische satyrische und tragische Masken anzulegen; endlich geht daraus hervor, daß auch die rauschenden Freuden der Bacchanalien noch nicht ausgestorben waren.

Was hier gesagt wird, muß hauptsächlich auf den Orient bezogen werden; es zeigt, wie lange sich dort die heidnischen Gebräuche noch unverfälscht erhielten. Aus einer andern etwas älteren Stelle ⁶¹⁾ geht hervor, daß dieselben im Abendland schon früher eine andere Pseudonomie angenommen hatten. Hier nämlich sehen wir eine seltsame Coexistenz des Heidnischen und Christlichen, in welcher jenes in dieses überzugehen beginnt. Während das Verbot, heidnische Gesänge, Tänze und Spiele anzuführen, sich an den Calenden des Januars in Ralks- und Hirschfelle zu verummern ⁶²⁾, ausdrücklich den Paganis-

⁶¹⁾ Sie findet sich in einer Rede des heiligen Hilarius (geb. 289, gest. 359), abgedruckt in d'Achery's apocryph. tom. V. p. 215 sqq. (ed. Paris. 1661):

Nullus in Calendis Januarii nefanda aut ridiculosa, vitulos aut cervulos aut joticos (al. ulerioticos) faciat — nullus in festivitate S. Joannis vel quibuscumque sanctorum solemnitatibus solstitia aut vallationes vel saltationes aut caraulas aut cantica diabolica exercent. Ludos etiam diabolicos et vallationes vel cantica gentium fieri vetate, nullus haec christianus exercent, quia per haec paganus efficitur. (Vergl. Grimm's deutsche Mythologie, Abhang S. XXIX.)

⁶²⁾ Dies war eine altrömische Sitte, deren auch Dionysius von Halicarnass gedenkt; sie wurde auch im Conc. Ant.-Isid. Can. I. und im Poenitential. Roman. (ap. Heslingarium Lib. VI. Cap. 6) verboten.

mus bezeichnet, zeigt die Erwähnung der Heiligensfeste, wie man das, was ursprünglich in Ehren der Götter bestimmt war, auf Gegenstände der christlichen Verehrung zu übertragen anfang. Zugleich sieht man aus dieser Rede, wie sich in den späten Manifestationen des Heidenthums die Mythologie der Römer mit der anderer heidnischer Völker vermischte; da außer Vielem in der ganzen Rede, was sich auf altgermanischen Aberglauben bezieht, die jottici in der citirten Stelle unstreitig Zwerge der deutschen Mythologie sind ⁶⁶). Denn auch im deutschen Alterthum war die Zeit um Weihnachten und Neujahr eine heilige; dann wurde nämlich der Umgang der Göttin Holba gefeiert ⁶⁷), und diese Fester mochte mit Vermummungen und Spielen verbunden sein, die nachher mit den an den römischen Gallenden des Januars üblichen verschmolzen.

Während die ersten christlichen Lehrer gegen solche tumultuarische Vergnügungen eiferten, führten sie selbst eine Lustbarkeit herbei, die bald einen nicht minder ausgelassenen Charakter annahm und später gleichfalls Gegenstand kirchlicher Verbote wurde. Um nämlich die tiefe Verachtung gegen das Heidenthum an den Tag zu legen, wurde ein eignes Spott- oder Hohnfest eingeführt, das in den Kirchen selbst mit allerlei seltsamen Pössen und Ver-

⁶⁶) E. Neues Jahrbuch der Berl. Gesellsch. für deutsche Sprache und Alterthumskunde von v. d. Hagen. I B. S. 337.

⁶⁷) Grimms deutsche Mythologie S. 169. Aus diesem Umgang, den die Göttin Holba in den Häusern hielt, um die fleißigen Spinnrinnen zu belohnen, die saulen zu krausen, ist wahrscheinlich der ähnliche entstanden, den die Jungfrau Maria in der Christnacht mit dem Joseph oder dem Anrecht Narrecht hält.

mummungen gefeiert wurde, die, trotz ihrer entgegenge-
setzten Bestimmung, doch wieder vielfach an die heidnischen
Festbarkeiten erinnerten. Dieses sonderbare Fest (gewöhn-
lich das Narrenfest genannt) ist ohne Zweifel sehr früh
entstanden; die Zeit seiner Feier war an verschiedenen
Orten verschieden, bald Neujahr, bald das Fest der un-
schuldigen Kinder, bald das der Beschneidung oder der
Epiphänien ⁶⁹⁾.

Ein Zusammentreffen der Christlichen mit den ältern
Festen fand auch sonst vielfach statt, z. B. bei verschie-
denen Tagen der Heiligen und Märtyrer, bei Oßern, das
häufig in die Zeit fiel, wo nach germanischer Sitte das
Sommerfest gefeiert und der Sieg des Sommers über
den Winter durch ein pantomimisches Spiel dargestellt
wurde ⁷⁰⁾; und auch hier mochten die Christen den alten
Gebräuchen nicht völlig entsagen.

Wenn nun die strengern Lehrer und Geseggeber der
neuen Kirche Alles, was an den alten Aberglauben er-
innerte, gewaltiam zu unterdrücken suchten, gelangten an-

⁶⁹⁾ Augustinus in homilia de Calendia Januarii. — Du Til-
liot mémoires pour servir à l'histoire de la fête des Foux.
Lous. et Gén. 1741. — Baumann Dissert. de Calendia Januarii.
Viteberg. 1666. — Du Fresno Glossar., voce Kalendae. —
Frankenstein de novo anno. Lips. 1673. — Warton history of
english dramatic poetry. V. I. S. 247. — Menestrier Represen-
tations en Musique ancienne et moderne, Chap. 10. — Vetus li-
turgia aleman. p. 367. — Durandus (ratio div. officii) lib. VII.
c. 48.

⁷⁰⁾ Zwei Jünglinge, von denen der eine als Winter, der andere
als Sommer gekleidet war, rangen mit einander, bis der letztere siegte;
f. Grimms deutsche Mythologie S. 440 ff.

der einsichtsvolle und einflussreiche Männer zu der Uebersetzung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. In diesem Sinne wirkte z. B. Gregor der Große ¹⁰⁾. Und so kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdich schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freuden-Außerungen gerieth allmählig in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bacchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen.

An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten ¹¹⁾. Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen coincidirten, so begann die Fröhlichkeit, sich an diesen auf ähnliche Art, wie an jenen auszusprechen, und die entseffelte Lust füllte die Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Nummern und

¹⁰⁾ Gregorii M. Epistola ad Mellitum abbatem, in Gregorii M. opp. Par. 1705 fol. Tom. II. p. 1176 und 1177.

¹¹⁾ Gregorius M. l. c. Et quia hucus solent in sacrificio dæmonum multos occidere, debet his etiam hac de re aliqua solemnitas immutari, ut die dedicationis vel natalitii sanctorum Martyrum quorum illic reliquie ponuntur, tabernacula sibi circa easdem Ecclesias, quæ ex fanis commutatas sunt, de ramis arborum faciant, et religiosis convivii sollemnitate celebrent. S. Jacobus Gretser, de Festis Christianorum et benedictionibus, in dessen Opp. Regensburg. 1735. Tom. V. pag. 145.

profanen Gefängen. Vielleicht bezieht sich die oben angeführte Rede des heiligen Eligius auf dergleichen Tumult in den Gotteshäusern; auch wird schon in den Capitularien des 6. Jahrhunderts das Tanzen in den Kirchen mehrfach verboten. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sängern und Possenreißern einfanden, um der Vergnügungs- und Scaulust des Volks Nahrung zu geben. Schon ein Capitular aus der Carolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben ¹²⁾; es wird hier den Scenicis verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermuthlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Christlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Anders drücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluss diesen Unfug, den man, wenn gleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann ¹³⁾.

Die Heiligkeit des Orts und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Vergenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu

¹²⁾ Heliecc. capit. lib. V. c. 388, pag. 1509.

¹³⁾ Conc. Germ. IV. p. 237. Tit. III. Syn. Dioec. Wormat. In Ecclesia ludī sunt theatrales, et non solum in ecclesia introducuntur monstra larvarum, verum etiam presbyteri, diaconi et subdiaconi insaninae sive ludibria exercere praesumunt, facientes prandia sumptuosa et cum tympanis et cymbalis ducentes choreas per domos et plateas civitatis. — Praeterea destitute inhibemus, ne Sacerdos, qui, ut in festo S. Johannis, more solito Missam celebret, assumatur, aliquam personam Ecclesiasticam vel mundanam, mimos, vigellatores vel tympanatores ad coenam vel ad prandium invitet, vel illos aut alios, qui musicis instrumentis canere conueverunt, in Ecclesia vel extra in domo vel platea canendo vel chorizando sequatur.

Gegenständen der Darstellung zu machen; und so kam es, daß die Keime des Dramas, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste schlummern sahen, sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dieses in Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlichen, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweichung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volks zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken lasse; und der Clerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann, zur Erreichung eben dieses Zweckes, sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines schwachen äußeren Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonen der Kirche, die Reden der Priester, so wie verschiedene Handlungen des Cultus hatten, wie wir gesehen, das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgelesen wurde, war oft in's Mimische übergegangen⁷¹⁾; seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgetragenen Abschnitte verbildlicht waren; der Uebergang zur

⁷¹⁾ Man findet alte Manuscripte der Bibel, in welchen die in Dialog übergehenden Theile der Erzählung mit Noten und mit Ueberschriften, wie: *Joan cantando*, *Petrus cantando* versehen sind, was offenbar auf eine dramatische Art der Recitation schließen läßt.
S. L. Roux de Lancé, le Livre des Légendes, introd. p. 29.

lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahe gelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte sei des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volke aus solchen Schauspielen erwachse.

Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im Allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurtheile zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien“, der ihnen in verschiedenen Decretalen und Concilienschlüssen beigelegt wird, mit andern Handlungen des Cultus auf gleiche Linie st. lte.

Man wird nicht erwarten, daß wir der Hervorbildung des geistlichen Schauspiels, dessen Anlage wir schon im Ritus der ältesten Kirche erblickten, einen bestimmten Zeitpunkt anzuweisen suchen werden. Wie früh diese in einzelnen Erscheinungen im Orient Statt hatte, haben wir gesehen; wir lernten zugleich die Feste kennen, an deren kirchliche Bräuche sich die ersten dramatischen Darstellungen knüpften. Die Nachrichten und Documente, die uns von ähnlichen Erscheinungen im Abendlande aufbewahrt sind, steigen nicht in gleich frühe Zeit hinauf; aber da unsere Kenntniß der ältern Periode des christlichen Europa nicht überall aus reichhaltigen Quellen fließt, da von ihren literarischen Denkmälern verhältnißmäßig nur wenig auf uns gekommen ist, überdies Kunden der erwähnten Art immer nur gelegentlich, nie um ihrer selbst willen, von den Chronikenschreibern mitgetheilt werden, so läßt sich mit keiner Art von Gewißheit annehmen,

daß die uns zufällig aufbewahrte älteste Nachricht auch den ersten Anfang des geistlichen Schauspiels bezeichne.

Man hat die Vermuthung aufgestellt, daß stumme Vorstellungen aus der heiligen Geschichte dem eigentlichen geistlichen Drama vorausgegangen seien. Dahin gehört, was in den Beschlüssen der Wormser Synode vom Jahr 1316 als eine alte Sitte angeführt wird, die bildliche Darstellung der Auferstehung Christi in der Osternacht ⁷³⁾;

⁷³⁾ (Conc. Germ. IV. p. 357. 358) Synod. Diocesis Wormatensis a. 1316. Præterea, cum proficuum, imo necessarium sit, ut receptæ ab antiqua consuetudines quædam, ob novellarum adinventioinum superstitiones refræmandas, commutentur in melius. Inde est, quod cum a nostris Antecessoribus ad nos usque pervenerit, ut in sacra nocte Dominicæ Resurrectionis, ad sustollendam Crucifixi imaginem de sepulchro, ubi in Parasceve locata fuerat, nimia virorum et mulierum numerositas certatim sæpe comprimendo, Ecclesiam simul cum Canonicis et Vicariis introire nîtantur opinantes erronee: quod si viderent Crucifixi imaginem sustolli, evaderent hoc anno inevitabilem mortis horam. His itaque obviantes statuimus: ut Resurrectionis Mysterium, ante ingressum plebis in ecclesiam deinceps peragatur, debita cum devotione et reverentia.

§. auch Julia Bollandiani vita S. Udalrici T. II. fol. 103 und die Schrift G. Freytag, de origine æternæ pœnis apud Germanos, Berlini 1848, welcher wir einige der obigen Notizen verdanken.

Ueber die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Mysterium, welche fast mit der von Sacramentum zusammenfällt, siehe das Corp. Jur. Can. cl. cap. 84, §. 2. Mysterium itaque, fratres, ubi hoc dicitur, quod secretam et reconditam habeat dispensationem. Sacrificium autem, quasi sacrum factum, quia prece mystica consecratur pro nobis in memoriam dominicæ passionis. §. 2. Sacramentum vero est in aliqua celebratione, quum res gesta ita sit, ut aliquid significare intelligatur, quod sancte accipiendum est. Sunt autem sacramenta, baptisma, christum, corpus et sanguis Christi, quæ ob id sacramenta dicuntur, quia sub legu-

ferner am Himmelfahrtstage das Aufziehen des Bildes Christi in den Kirchen: Himmel und das Herabwerfen eines brennenden Bildes des Satans⁷⁶⁾; das Aufbauen einer Krippe zu Weihnachten, die Darstellung der drei Könige, wie sie dem Christkinde huldigen u. s. w. Aber wenn gleich ein hohes Alterthum dieser Bräuche sehr wahrscheinlich ist, so wird doch schwerlich bewiesen werden können, daß sie älter seien, als die frühesten geschriebenen geistlichen Dramen die auf uns gekommen sind. Diese steigen zum Theil in die carolingische Zeit hinauf. Wir haben Notiz von zwei Handschriften alter Klosterschauspiele vom Jahr 815⁷⁷⁾, sowie von dramatischen Stücken, die der Abt Angilbert, ein Zeitgenosse Karl's des Großen in fränkischer Sprache geschrieben haben soll⁷⁸⁾. Die Münchener Bibliothek bewahrt zwei, dem 9. und 11. Jahrhundert angehörige, Manuscripte versificirter lateinischer Dramen über die Geburt Christi⁷⁹⁾, vermuthlich Reste von Spielen, die damals während der Christnacht in den Kirchen aufgeführt zu werden pflegten. Man bemerke, wie sich hier, sowie in den oben erwähn-

mento corporaliū rerū virtus divīna secretius saltem eorūdem sacramentorum operator. Man sieht hieraus, für wie heilig die Darstellungen gehalten werden mußten, denen man einen solchen Namen beilegen durfte.

⁷⁶⁾ Kirchmaier in *regno papistico*.

⁷⁷⁾ Grimm *deutsche Mythologie* p. 433 und Hölzel, *Geschichte der komischen Literatur*, B. I. p. 320.

⁷⁸⁾ Lebauf, *Discours sur l'état des sciences sous Charlemagne*, pag. 37.

⁷⁹⁾ Auf diese Handschriften hat Guido Görres in einem lehrreichen Aufsatz über das Passionsspiel von Oderammergau (*historisch-politische Blätter* von Phillips und Görres, B. VI.) zuerst aufmerksam gemacht.

ten hummen Darstellungen, und in andern, deren gleich gedacht werden soll, wieder eben jene Momente des Gottesdienstes bemerlich machen, die sich schon in der frühesten Zeit zu dramatischer Gestaltung hinneigten. Aus dem 10. Jahrhundert würden hier vornehmlich die dramatischen Stücke zu nennen sein, welche die erste Uebtiffin von Sandersheim, Roswitha, nach alt-christlichen Legenden verfaßt hat, wenn diese zur Aufführung gekommen, und nicht, wie es allen Anschein hat, bloß zur erbaulichen Unterhaltung der Klosterischwestern geschrieben wären. Doch besäßen wir andere Schauspiele von kaum jüngerem Datum, die in Form und Inhalt ihre Bestimmung für die Darstellung deutlich genug zu erkennen geben. Vor allen ist das Mysterium von den weisen und thörichten Jungfrauen (in der Handschrift 1139 der königlich französischen Bibliothek) hervorzuheben, spätestens aus der ersten Zeit des 11. Jahrhunderts, welcher Zeit schon die Schrift angehört, nach Lebeuf und Raynouard aber von noch höherem Alter ²⁰⁾. Aus diesem Stücke erhebt man besonders deutlich, wie das geistliche Schauspiel aus dem Gottesdienste selbst hervorgegangen ist. Während die lateinischen Kirchenlieder, die darin vorkommen, noch ganz dem Cultus angehören, zeigen die Dialoge in provenzalischer Sprache und das aufstrebende Drama. Einer lateinischen Harce über St. Nicolas, die sich in einem Manuscript der Abtei von St. Benoit sur Loire gefunden hat, wird mit Grund ein gleich hohes Alterthum zugeschrieben ²¹⁾. Lebeuf gibt

²⁰⁾ Journal des Savans 1788, p. 397, und Raynouard, Histoire littéraire des Troubadours, II. 134 f.

²¹⁾ Journal des Savans I. c.

von einem um's Jahr 1050 geschriebenen Etüde Nachricht, in welchem Virgil unter den Propheten auftritt, die den Erlöser anbeten. Gegen Ende desselben Jahrhunderts begegnet uns ein alt-französisches *Mysterium resurrectionis*⁸²⁾, welches auch dadurch merkwürdig ist, daß ausdrücklich gesagt wird; es sei von Geistlichen aufgeführt worden.

Gleichfalls der Zeit nach dem 11. Jahrhundert gehört ein kürzlich herausgegebenes alt-bretonisches *Mysterium* an⁸³⁾.

Sehr beachtenswerth ist auch, was Matthäus Paris in seinen *Vitae abbatum* erzählt: Geoffrey aus der Normandie, Schullehrer in Dunstaple, habe von seinen Schülern ein Mirakelspiel aus dem Leben der h. Catharina aufführen lassen, und dies sei keine neue Erfindung, sondern dem Herkommen der Magister und Schulen gemäß gewesen. Warton setzt diese Darstellung in die Zeit um 1110, doch scheint es richtiger, sie mit de la Rue (*Bards et Jongleurs*, T. II. p. 52) erst zwischen die Jahre 1131 bis 46 zu verlegen⁸⁴⁾.

Der strenge Innocenz III. fand im Jahr 1210 Veranlassung, ein scharfes Verbot gegen die Aufführung dramatischer Spiele in den Kirchen und gegen die Schauspielerlei der Geistlichen zu richten⁸⁵⁾; dasselbe wurde bald

⁸²⁾ E. das *Théâtre français au moyen âge* von Monmerqué und Michel. Paris, 1839.

⁸³⁾ *Dubex Nantez Noun ou la vie de Sainte Nounne et de son fils Saint Devy*, Archevêque de Mennevie en 319, mystère composé en langue bretonne antérieurement au XII. siècle, publié d'après un manuscrit unique par Rionnet. Paris, 1837.

⁸⁴⁾ Warton *History of english poetry* III. 163 ff. und Collier *Hist. of english dramatic poetry* I. 1 ff.

⁸⁵⁾ (C. Jur. Can. cl.) cap. XII. X. de vita et honestate

darauf in mehreren Synodalbeschlüssen wiederholt⁶⁰⁾, bewirkte aber kein Aufhören dieser erbaulichen Unterhaltungen, sondern trug nur bei, ihren Schauplay zu verändern. Finden sich gleich einzelne Nachrichten, daß auch in den folgenden Jahrhunderten die Kirchen zu Bühnen gemisbraucht wurden, wie denn noch im Jahr 1452 in der Kirche Santa Chiara zu Neapel eine prächtige Vorstellung in Gegenwart Königs Aliens I. gegeben wurde, so ward es doch im Allgemeinen seit dem 13. Jahrhundert üblicher, die Mysterien außerhalb der Gotteshäuser auf öffentlichen Plätzen, oder wo sich sonst ein geeignetes Local fand, darzustellen. Je mehr sich das Spiel ausbildete und als unabhängig aus dem eigentlichen Cultus hervortrat, um so näher mußte dies liegen. Apostolo Zeno führt aus alten Chroniken an, am Ofterfest 1243 sei auf dem Plage *Prato della Valle* zu Padua ein großes geistliches Schau-

clericorum (Isaac. III. ad a. 1210): *Interdum ludi sunt in ecclesia theatrales et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus [annis] festivitibus, [quae] continue salutem Christi sequuntur*, dantur, presbyteri ac subdiaconi [viciorum] insaniam aut ludibria exerceere praesumunt [per gesticulationum suarum derisiones obtusenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, —] —. *Prohibitum [vero] ludibriorum consuetudinem, vel potius corruptelam, cunctis a vestris ecclesiis [totiter] extirpare, [quod] eos divini cultus et sacri comprebentis ordinis Zelatores*] (cf. Bohmeri notot. 24.)

⁶⁰⁾ Conc. Trev. d. a. 1227. — Synod. Avenion. a. 1309, c. 17. — Mallob. a. 1374, c. 17. — Ultrajecti. a. 1393, c. 12. — Conc. Germ. Coll. ed. Schannat, auct. Hartzheim 1769, III. pag. 379 not IV. 17.

spiel aufgeführt worden ¹⁷⁾. Aus dieser Zeit haben wir auch die erste Kunde von eigenen Gesellschaften, die sich zum Zweck der Darstellung von Mysterien bildeten; so trat im Jahr 1264 in Rom die Bruderschaft del Gonfalone zusammen, um die Geschichte der Passion zu spielen. Es scheint, daß Geistliche mit Weltlichen wetteiferten, bei diesen Vorstellungen Rollen zu übernehmen, und die Gesellschaft **Battuti**, welche im Jahr 1261 in Treviso zusammentrat, hatte die Canonici der dortigen Cathedralen sogar förmlich verpflichtet, ihr jährlich für die Rolle der Maria und des Engels zwei Geistliche zu liefern ¹⁸⁾.

Das Wunder von Bolsena, welches einen ungläubigen Priester durch Blutstropfen, die der Hostie entquollen, von der wirklichen Gegenwart Christi beim Sacrament des Altars überzeugte, veranlaßte im Jahr 1264 Papst Urban IV., die Feiertage des Heilandsnamens oder Corpus Christi anzusetzen. Dieses Fest, das sich noch im dreizehnten Jahrhundert in fast alle Länder Europa's verbreitete, gehörte bald zu den bedeutendsten der Christenheit und wurde nicht allein durch glänzende Umzüge, sondern auch durch dramatische Spiele verherrlicht ¹⁹⁾. An manchen Orten sah man das letztere als einen so wichtigen Bestandtheil der gottesdienstlichen Feiertage an, daß die Handwerker-Zünfte ge-

¹⁷⁾ Tiraboschi IV. p. 423. Muratori Script. rer. Ital. T. VIII. p. 343.

¹⁸⁾ Niccoloni T. I. Der allzu streitige Tiraboschi (T. VIII. pag. 291) zieht diese Nachrichten, unseres Bedenkens mit Unrecht, in Zweifel.

¹⁹⁾ Gavanti Thesaur. sacr. rit. T. I. p. 496 und 500 die Züge von Norinus. E. auch die Schilderungen dieses Festes in Grotzer, *Reise nach Arund.*
Bonn d. 28. d. 1840. S. 100.

heilig gebunden waren, Schauspiele zu Ehren des heiligen Sacraments aufzuführen.

Die Blüthezeit des geistlichen Dramas, die man vom 14. Jahrhundert an datiren kann, ist durch mehrfache Darstellungen, neuerdings auch durch Herausgabe ihrer wichtigsten literarischen Denkmale so bekannt geworden, daß es genügen kann, sie hier nur in allgemeinen Umrissen und in so fern zu schildern, als ihre Kenntniß für das Verstehen des gleichzeitigen und spätern spanischen Dramas wesentlich förderlich sein wird. Es scheint zweckdienlich, hierbei hauptsächlich Frankreich und England in's Auge zu fassen, da über die lange und glänzende Reihe von geistlichen Schauspielen, die sich in diesen Ländern entwickelte, die gründlichsten Forschungen angestellt und die zahlreichsten Documente vorhanden sind ⁹⁹⁾.

Seit 1268 begann die Bürgerchaft von Ghent, jährlich eine Reihe von Mystereen, oder, wie sie in England hießen, Mi-

⁹⁹⁾ Warton, *Hist. of english poetry* III. 133 f. — Beauchamps, *Hist. du theatre français* Vol. I. — Deutscher V. 25 f. — Andrieu, *Origine, progres et etat de ogni literatura* T. V. — Ginguené III. — Tiraboschi VII. — Riccioboni I. — Collier, *Hist. of english dramatic poetry* I. und II. — Quatremere le Roy, *Etudes sur le mystere et sur divers manuscrits de Gerson*. Paris, 1837. — Achille, *Jubinal mysteres inédits du quinzieme siècle*. Paris, 1837. — *Theatre français au moyen age* publié par Monmerque et Michel. Paris, 1839. — *Ancient Mysteries described by William Haue*. London, 1823. — A collection of english miracle plays or Mysteries by William Marriott, 1838. — E. auch G. Götter in den historisch-politischen Blättern, S. VI, und in Bezug auf das Bibliographische das mündlich gründliche und vollständige Lehrbuch einer allgemeinen Literaturgeschichte von J. G. Th. Gröbe, Band II. Abth. 2. Dresden, 1842.

rafselspielen aufzuführen. An diese schlossen sich etwas später ähnliche und nicht minder berühmte Darstellungen in der Bildst. Abtei und zu Coventry. Die ältesten und aufbewahrten Stücke, aus Eduards III. Zeit, sind rohe Dramatisirungen der heiligen Geschichte von vorherrschend epischem Ton, meist sehr kurz und aus einer planlosen Aneinanderreihung verschiedener Auftritte bestehend. Ein Prolog eröffnet das Ganze einzuleiten, ein Epilog es zu schließen. In der Folge gewannen diese Spiele immer größere Ausdehnung, so daß ein Tag zu ihrer Aufführung nicht mehr genügte, und z. B. das *Mysterium* von der Welterschöpfung, an dem man sich 1409 zu Skinnerdwell erbaute, eine volle Woche spielte. Noch umfangreicher war der *Gesang* von *Mysterien*, in welchem um die nämliche Zeit zu Chester die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht dargestellt wurde; und so weit war die Geistlichkeit von ihrem früheren Verdamnungsurtheil zurückgekommen, daß den Zuschauern, welche der ganzen Reihe nicht fremden Schauspieler beizuwohnen würden, tausendjähriger Ablass versprochen ward.

Das französische Theater war durch vielfache, Jahrhunderte lang fortgesetzte Versuche, unter denen nachträglich noch das *Miracle* vom Theophilus, die älteste dramatische Bearbeitung der Hainzage, genannt werden möge, genug herangerückt, um sich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts vollkommen hüten zu können. Den äußern Impuls gab Folgendes. Um das Jahr 1398 vereinigte sich eine Gesellschaft von Pariser Bürgern und Handwer-

lern zu dem gemeinsamen Zweck, geistliche Spiele auszuführen. Zum Local ihrer Darstellungen wählte sie das Dorf *St. Maur les Foncés* bei Vincennes, weil die Reliquien des *St. Pabolein* und *St. Maurus* und die dafeldst befindliche Wunderquelle viele Fremde dorthin lockten. Der erste dort vorgestellte Gegenstand war die *Passion Christi*. Dieses Spiel hatte anfänglich in der Charwoche Statt, ward jedoch wegen des Beifalls, den es fand, später auch außer dieser Zeit wiederholt. Bald aber, da der ungemeine Zudrang des Volks Gecesse veranlaßt hatte, legte der *Prévôt* von Paris der Aufführung solcher Stücke Hindernisse in den Weg. Die Schauspieler richteten nun eine Petition an König *Karl VI.*, und erhielten von ihm am 4. Dec. 1402 einen Freiheitsbrief. In Folge dieser Concession durften sie ungestört in Paris und der Umgegend spielen und ihr Theatercostüm auch auf den Straßen tragen. Von dem Namen, den ihnen dasselbe Patent mit Rücksicht auf ihr erstes und berühmtestes Stück beigelegt hatte, hießen sie fortan *les Confrères de la Passion* ^me).

Anfänglich spielten sie auf den Straßen, später schlugen sie im *Hôtel de la Trinité*, dann im *Hôtel de Flandre* und zuletzt im *Hôtel de Bourgogne* ihren festen Wohnsitz auf. Ueber der Thür des Theaters war das Wappen der *Passionsbrüder* angebracht, ein steinerner Schild mit dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen. Der Kreis, in dem

^me: Dulaure, *Histoire civile, physique et morale de Paris*, T. VI. p. 14. Taillandier, *Notice sur les confrères de la Passion*, Paris, 1834. *Größe a. a. O.* S. 1186.

sich ihre Darstellungen bewegten, blieb übriges nicht auf die Passion beschränkt. Die ganze Geschichte des alten und neuen Testaments, das ganze Gebiet der Heiligen-
Legende mußte dazu herhalten. Die längern Stücke waren in Tage (Journées) abgetheilt und spielten so viele Tage, wie sie dergleichen Abtheilungen hatten, wodurch sich die Dauer einer solchen Vorstellung bisweilen auf fünf Wochen erstreckte. Selbst die einzelnen Journées debüten sich oft so in die Länge, daß um Mittag eine Pause von einigen Stunden gemacht werden mußte, um den Spielern nur etwas Ruhe zu gönnen. Die Stücke, so viel wir von den erhaltenen Notizen urtheilen können, waren fast durchaus dialogisirte Geschichten von eukloier Prose, ohne alle dramatische Verknüpfung der einzelnen Scenen, Darstellungen ganzer Lebensläufe, ja Summarien der ganzen heiligen Geschichte; und bei Schätzung derselben können Einzelheiten voll poetischer Kraft und Wahrheit den gänzlichen Mangel an Verknüpfung und Gliederung des Plans, die unsäglich, sich in ewigen Wiederholungen ergebende, Weit-
schweifigkeit der Behandlung schwerlich vergüten. Zugleich wurde in diesen Mystereien Scherz und Ernst aufs willführlichste durcheinander gerührt, das Komische in adentheurlicher Mischung mit dem Tragischen verbunden. Nicht selten mußte der Teufel die Rolle des Lustigmachers übernehmen. Der recitirende Vortrag, meist in kurzweiligen jambischen Versen, wechselte mit dem musikalischen, zum Theil auch mit gesungenen Chören.

Das Personal und der Apparat, die zu diesen Stücken erfordert wurden, müssen ungeheuer gewesen sein. Die Einrichtung des Theaters wird folgender Maßen geschildert,

und man kann annehmen, daß diese Schilderung und im Wesentlichen nicht bloß den Zustand der französischen, sondern auch den der übrigen Bühnen im damaligen Europa zeigt; für England und Deutschland wenigstens wird dies durch anderwärtige Zeugnisse bestätigt ⁹¹). Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu stand ein hohes Gerüst, den Himmel und das Paradies vorstellend; auf ihm befanden sich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben. Unterhalb dieses Gerüsts lagen die Erde und das Purgatorium; ganz unten aber die Hölle, in Gestalt eines Trachens, durch dessen Rachen die Teufel emporstiegen und hinabsuhren. Zur Seite war eine Nische mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Zuschauer gebracht werden konnte; zugleich standen auf der Bühne selbst Bänke, auf die sich die Schauspieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen. Die Sitze der Zuschauer waren reihenweise hinter einander erhöht und, wie die Bühne, nach religiösen Uebertieferungen benannt; die höchsten hießen das Paradies. Um Decorationen und Maskincie der Bühne so glänzend wie möglich auszustatten, scheute man weder Mühe noch Kosten ⁹²). Wenn

⁹¹) E. Mirette, *Wonders and Customs and such like Home, ancient Mystras*, p. 217. — Ashard, *Manuscriptes*, III, pag. 127. 128. *Histoire de l'art dramatique*, pag. 334.

⁹²) In der 3^{te} Scene von Guillaume Touchet liest man: „Quelqu'un de la compagnie nous va conter qu'il avoit vu jouer la Passion à Sammar, et qu'entre autres choses fort singulières qu'il avoit remarquées en ces jeux c'étoit que le paradis étoit si beau à cause de l'excellence de la peinture, que celui qui l'avoit fait, ne tantant de son ouvrage donoit à tous ceux qui

die Darstellung im Freien satt fand, scheint man sich eines beweglichen, auf Räder gestellten, Breitergerüßes bedient zu haben ⁹³).

Nach dem Vorbilde des Pariser Theaters errichtete man bald ähnliche in vielen Städten Frankreichs. Aber nicht überall bildeten sich stehende und regelmäßige Schauspielergesellschaften. Wie auch die *Confrérie de la Passion* zur Herstellung des unglaublich großen *Personal's*, das manche ihrer Stücke erforderten, oft vom Publicum unterstützt wurde, so übernahmen an manchen Orten die angesehensten Einwohner selbst die Leitung des Spiels. Aus den Archiven der Burgundischen Stadt *Seurre* ist ein Protokoll vom Jahr 1484 bekannt gemacht worden, in welchem sich ein Dichter verbindlich macht, den Bürgern der Stadt, gegen angemessene Bezahlung, ein *Mysterium* von dem Leben ihres Schuttpatrons zu liefern. Bei Vertheilung der Rollen wurden hauptsächlich die Kirchen- und Klosterschulen, die geistlichen Bruderschaften und die verschiedenen Zünfte berücksichtigt; vor Darstellungen aber, die ein ungewöhnlich großes Personal verlangten, veranstaltete man einen pomphaften Zug, bei dem unter Trompetenschüssen der sogenannte *cri du jeu*, d. h. eine an die ganze Bürgerschaft gerichtete Aufforderung zur Theil-

admiraient ce paradis: „Voilà bien le plus beau paradis que vous vites jamais, ne que vous verrez.“ — In dem *Mysterium* le *vieil Testament* findet sich in der Schöpfungsgeschichte die Anweisung: „Adonque se doit tirer un ciel de couleur de feu, auquel sera écrit: *Caelum empyreum*.“ — E. Saint-Beuve, *Tableaux de la poésie française au XVIIe siècle*. Paris, 1842.

⁹³) Collier, *History of english dramatic poetry*, V. II. pag. 132.

nahme an dem Spiele verlesen ward. Waren sämtliche Rollen vertheilt, so leisteten die Spieler einen feierlichen Eid, ihre Partien wohl einzustudiren und sich zur gehörigen Zeit einzufinden, ja setzten ihr Leben und ihre Güter dafür zum Pfande. Die Handschrift, welche die Rollen enthielt, nannte man die Ordnung oder das Register des Stücks; „Register-Führer“ hieß derjenige, der die Darstellung leitete. Die Errichtung der Bühne besorgte in Seurre der Bürgermeister selbst. Nach Beendigung sämtlicher Vorbereitungen wurden die Spieler durch öffentlichen Ausruf entboten, sich einzufinden; dann zogen sie unter klingendem Spiel, in vollem Costüm und sämtlich beritten, durch die feierlich geschmückten Straßen der Stadt bis an den Platz, wo die Bühne aufgeschlagen war, und die Vorstellung nahm ihren Anfang ²²⁾.

Eine besondere Classe des geistlichen Schauspiels neben den Mystereien bildeten die Moralitäten, oder solche Stücke, in denen die moralisch-allegorische Tentung das geschichtliche Element überwog. Man pflegt das Entstehen derselben ins 15. Jahrhundert zu setzen und auf folgende Art zu erzählen. Schon vor dem Zusammentreten der Passionsbrüder hatte einer Corporation von Schreibern des Parlaments und des Chatelet's das Vorrecht angetan, die Anordnung der öffentlichen Feste zu leiten. Diese Genossenschaft (*les Clercs de la Bazoché*) wollte nun mit der *Confrérie de la Passion* in der Darstellung von Mystereien wetteifern; aber die letztere, sich auf ihr Privilegium berufend, legte ihr hierbei Hindernisse in den Weg und aus diesem Grunde, sagt man, gingen die

²²⁾ Achille Jubinal, *Mystères du XVe siècle*, préface pag. XLII.

Claren zur Erfindung der Moralitäten über. Allein man kann zuversichtlich annehmen, daß diese Art von Stücken, wie sich vom Gange des ganzen Mittelalters zur Allegorie erwarten läßt, weit älter war. Schon im Anfang des 13. Jahrhunderts finden wir ein theologisches Drama von Etienne Langton, worin die Wahrheit und die Gerechtigkeit Adam wegen des Sündenfalles vor Gott anklagen, das Mitleiden und der Friede aber ein Wort für ihn einlegen, und hierauf Gott der Vater mit seinem Sohne verabredet, den Streit durch die Neuschwerbung beizulegen. Hieher gehört auch eins der ältesten und erhaltenen Dramen in Deutschland, der *Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi* ⁹⁵⁾, in dem die Kirche, die Synagoge, die Varnberiskeit und die Gerechtigkeit auftreten. Auch in den französischen Mystereien waren von Alters her ähnliche Personifikationen heimlich gewesen; nur daß hier das historische Element das vorherrschende war. Soviel ist aber allerdings gegründet, daß seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Glanz an solchen allegorischen Spielen besonders herrschend wurde und allmählig so überhand nahm, daß die Mystereien fast davon verdrängt wurden. Vornämlich war dies in England und Frankreich der Fall. Das Personal in diesen Moralitäten bestand fast gänzlich aus allegorischen Figuren. Die verschiedenen Tugenden und Laster, die Sünde und der Tod, der Glaube, die Hoffnung und die Liebe spielten die

⁹⁵⁾ Abgedruckt in Petz Thesaurus Anecd. novus, T II P. III. col. 183—186; vgl. Hoffmann Fundgruben I 242—244. Her Amst. 146, 243. Kugler, de Werinbero sacre XII. monacho Tagerna Berol. 1831

Hauptrollen dabei. Aber man ging weiter bis zur Personification der abstractesten Begriffe. Nicht nur das Uebel, berathen sein und Wohlberathen sein, das selige und das unselige Ende, das Fasten, das Gebet und seine Schwelger das Almosen, die Hoffnung — auf — langer — Leben, die Scham — seine — Sünden — zu — bekennen, traten leibhaftig, redend und handelnd auf die Bühne, sondern auch das Blut Abels, die Todtenvigilien, nämlich: *Creator omnium*, *Vir fortissimus*, *Homo natus de muliere* und *Paucitas dierum*, das Mehr und das Weniger und die verschiedenen Tempora von Zeitwörtern, i. V. *Regno*, *regnabo*, *regnavi*. Der Teufel und das Laster durften nie fehlen; jener erschien in furchtbarer Gestalt, mit langer rother Nase, mit Schwanz und mit gespaltenen Klauen; das Laster hingegen war eine Art von komischer Figur im bunten Kleide, eine Peitsche in der Hand. In der Erfindung dieser wunderlichen Stücke befand sich nicht selten eine ungemaine Kraft der Phantasie, in der Leitung des Plans viel Scharfsinn und seine Berechnung.

Aus den Mysterien und Moralitäten leitet die gewöhnliche Ansicht den Ursprung des ganzen neuern Schauspiels her; als der Zeitpunkt, wo die ersten weltlichen Dramen aus den geistlichen hervorgebrungen seien, wird dann das Ende des 15. Jahrhunderts angegeben. Die Darstellungen der heiligen Geschichte boten allerdings profane Elemente genug dar, die dem weltlichen Theater, namentlich dem historischen Schauspiel, zu Anknüpfungspunkten dienen konnten; auch finden sich schon unter den Aufführungen der Passionsbrüder einzelne von rein weltlichen Begebenheiten erwähnt (wie

1. 2. 1395 die Geschichte der Griselidis, 1459 die Zerstörung Troja's aufgeführt wurde); und die *Cleres de la Bazoche* gingen nicht allein in einzelne Moralitäten, 4. 2. in der bekannten Verurtheilung des Vaukels, ganz über den religiösen Kreis hinaus, sondern stellten, zur Ergözung neben der Erbauung, auch Farcen ohne allegorische Figuren dar. Man kann daher das geistliche Schauspiel des Mittelalters als eine wichtige Quelle des neuen Dramas gelten lassen; aber doch nur als eine von mehreren, welche zusammenströmten, um in ihrer Vereinigung erst in dem mannigfaltigen Ganzen anzuwachsen. Denn entschieden irrig ist es, wenn man glaubt, die Genossenschaften, von denen zuletzt die Rede war, hätten die ganze dramatische Thätigkeit ihrer Zeit in sich abtödtet. Was wir oben durch Zusammenstellung einiger Zeugnisse unter vielen darzuthun versuchten, daß mimische Darstellungen während der zehn ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung nie ganz außer Brauch kamen, läßt sich für die folgende Zeit durch noch weit zahlreichere Beispielen außer allen Zweifel setzen. Mit Uebergang aller jener vielfachen Erwähnungen der *Mimes* und *Joculatores* bei den Chronikenschreibern ⁹⁹⁾, mögen hier nur einige der wichtigeren und ausdrücklichen Zeugnisse von dem Vorhandensein eines rein weltlichen Schauspiels angeführt werden. In der Lebensgeschichte des h. Thomas, Erzbischofs und Märtyrers, von William Fitzstephen, aller Wahrscheinlichkeit nach vor 1182 geschrieben, heißt es vom damaligen London schon: „London besitzet statt der Theaterstücke, statt der heidnischen Spiele,

⁹⁹⁾ Namentlich auch in den Quellen der provincialischen Literaturgeschichte, worauf wir zurückkommen werden.

heiliger Spiele, Vorstellungen von den Wandern, welche die heiligen Bekennere vollbracht haben, oder von den Leiden, worin die Standhaftigkeit der Märtyrer sich verherrlicht hat,“ — was doch entschieden auf das Bekanntsein weltlicher Schauspiele im damaligen Europa schließen läßt. Raoul Tortaire (in *Bibl. Floriac.* p. 335) erzählt von Schauspielen, die Herzog Heinrich I. von der Normandie im Jahre 1120 habe aufführen lassen. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts spricht Thomas von Aquino (*Quaest. disp. Q. 168, Art. 3*) von dem Gewerbe der Schauspieler (*officium Histrionum*) und nennt es erlaubt, falls es nicht gemißbraucht werde. Lateinische, vielleicht zur Auführung auf den Universitäten bestimmt gewesene Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts sind mehrere vorhanden ⁹⁷⁾. — Geronimo Squarzacchio, in seinem Leben des Petrarca, erzählt, der Cardinal Giovanni Colonna habe das Schauspiel sehr geliebt, aber geklagt, daß in den Dramen und theatralischen Darstellungen so große Piceuz herrsche, und daß es keine Mosei mehr gebe, die mit Kunst und Anstand zu spielen wüßten. Petrarca selbst schrieb in seiner Jugend eine Gemödie (*Petr. Ep. II. 7*) — Als die Söhne Philipps des Schönen 1313 den Ritterschlag erhielten, wurden bei dem Fest neben verschiedenen geistlichen Schauspielen auch mehrere von rein weltlichem Inhalt dargestellt, unter andern der ganze Lebenslauf des Heilighen Juchs, der erst als Art, dann als Priester, eine Epistel und ein Evangelium lesend, hierauf als Bischof und Ori-

⁹⁷⁾ Tiraboschi: VII. 260 — Haupt, *Exempla poen.* lat. med. aevi, p. 18. sqq. — Wright, *Early mysteries and other latin poems* London, 1838.

bischof, und zuletzt als Papst, beständig Hühner und Küchlein fressend, erschien. Unter den Dichtern der Nordfranken wird schon im 12. Jahrhundert Guillaume von Blois als Verfasser einer Tragödie von Glaucus und Marco, und einer Comödie, *Alba*, in lateinischen Versen genannt ⁹⁹⁾. Endlich ist uns aus dem 13., spätestens 14. Jahrhundert das anmuthige Schäferspiel *Robin et Marion* von Johann Nebel aus Arras aufbewahrt ⁹⁹⁾.

Weisen wir nun noch auf die Vorstellungen hin, die unter dem Namen *ludi domini regis* am Hofe der englischen Könige seit lange üblich waren; auf die Spottspiele mit allegorischen Figuren, zu deren Darstellung die Gesellschaft der *Kofans sans souci* in Paris von Karl VI. privilegiert wurde; auf die allgemeine Verbreitung der Mystereien und Moralitäten auch in Deutschland und den angrenzenden Ländern, Böhmen und den Niederlanden ¹⁰⁰⁾, so wie darauf, daß überall diese geistlichen Spiele vornehmlich an den Tagen der drei Könige, des h. Stephan, des Evangelisten Johannes, der unschuldigen Kindlein, des *Corpus Christi* und am Ostersfeite Statt fanden ¹⁰¹⁾; und endlich auf die Fastnachtsskünde, die während des 15. Jahrhunderts in Deutschland sehr beliebt wurden, so haben

⁹⁹⁾ Petrus Blesensis. ep. 93 in Bibl. PP. Lugd. T. XXIV. pag. 1012.

⁹⁹⁾ Monmerqué et Michel, Théâtre français au moyen âge, p. 97—135.

¹⁰⁰⁾ Meene, Altdeutsche Schaubühne, Hoffmann, Hundgraben und Hor austrincum. — Dobrowsky, Geschichte der böhmischen Literatur, p. 229 ff. Hoffmann, Altniederländische Schaubühne.

¹⁰¹⁾ Meene, I. c. pag. 14 — Collier, V. I. pag. 11. — Gerbert; De cantu et musica sacra, T. II. pag. 25.

wir das europäische Drama bis an die Grenze seiner mittelalterlichen Periode und an die des gegenwärtigen Ueberblicks begleitet. Als das Hauptmoment der nun beginnenden neuen Epoche kann man das Studium der klassischen Literatur bezeichnen. Am frühesten und entschiedensten gab sich dieser Einfluß in Italien kund. Aber hier, wie in den meisten Ländern, wirkte er auf die Entwicklung der Reime eines ächten Nationaltheaters weit mehr hindernd als fördernd. Statt die einheimischen Anfänge des Dramas dem Geiste der Zeit und der Nation gemäß auszubilden, und nur nach antiken Mustern zu höherer Kunstvollendung zu erheben, begann man auf das vollköthümliche Element der Kunst vornehm hinabzuweichen, und suchte in's Leben zu rufen, was kein reales Princip in sich trug, ein Zwitergeschöpf, in der Form der Antike nachgeßft, dem Geiste nach himmelweit von ihr verschieden, haltlos und ohne eigenthümliche Lebenskraft. Um das Unheil voll zu machen, stempelte man eine schiefe Interpretation der Aristotelischen Regeln zum Gesetz und nahm sich, in blinder Verehrung für alles aus dem Alterthum Stammende, oft die schlechtesten Muster zur Nachahmung, für die Tragödie z. B. den Seneca. Nachdem die Römische Akademie der Gelehrten und Dichter im Jahr 1170 einige Lustspiele des Plautus lateinisch aufgeführt und so den Gegensatz der *Commedia erudita* gegen die *Commedia dell' arte* aufgestellt hatte, wendeten sich die Bestrebungen der Dichter und der Geschmack des gebildeten Publikums fast ausschließlich dieser neuen Richtung zu, und so haben sich die heterogenen Formen der populären Farce und der, nach überkommenen Vorschriften gemodelten, Comödie und Tragödie bis auf

unsere Zeit schroff und unvermittelt gegenüber gestanden. Auch in Frankreich begann man, seit sich vom Jahr 1540 an Uebersetzungen lateinischer und griechischer Stücke verbreiteten, von dem Streben nach Wiederbelebung der antiken Tragödie und Comödie auszugehen. Eben diese Richtung trug bei, den Verfall der geistlichen Bühne herbeizuführen. Denn indem die gebildeten Dichter verschmähten, durch Composition von Mystereien und Moraliitäten den Bedürfnissen der Gegenwart zu dienen, überließen sie diese Gattung der Improvisation oder der Fertigkeit handwerksmäßiger Poeten, und führten sie einer Entartung und Jüggellosigkeit entgegen, welche die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich ziehen mußte. Die geistlichen Darstellungen der *Confrérie de la Passion* wurden im Jahr 1547 durch eine Parlamentsacte verboten; die Gesellschaft der *Bazoche* war schon 1547 aufgehoben worden; und wenn gleich die ganze Gattung religiöser Schauspiele noch ziemlich lange fortbestand, ja sich in einzelnen Resten bis auf den heutigen Tag erhalten hat ¹⁰²⁾, so kann man doch im Allgemeinen annehmen, daß sie vom Ende des 16. Jahrhunderts an in allen Ländern — ein einziges ausgenommen — immer mehr an Bedeutung verlor und zu keiner weitem Ausbildung mehr gelangte.

Daß Deutschland Jahrhunderte lang zu keinem blühenden und ächten Nationaltheater gelangen konnte, mag

¹⁰²⁾ Vergleichen sind z. B. die Fastenspiele zu Oberammergau im bairischen Hochlande; die Darstellungen der heiligen Geschichte, die alljährlich an verschiedenen Stellen in der Kirche *Ara Geli* zu Rom wiederholt werden. Im Frühjahre 1849, am Fest des *S. Ginepreve*, sah der Verfasser in dem italienischen Städtchen *Sanicatti* ähnliche Vorstellungen, die auf eigens erbauten Gerüsten in den Straßen aufgeführt wurden.

verschiedenen Ursachen beizumessen sein, aber als eine derselben ist unstreitig eine ähnliche Einwirkung aus dem Alterthum zu nennen, wie sie sich in Italien und Frankreich kund gab. Schon um eben die Zeit, als Rosenblüt und Hans Sachs mit viel durbem Volkswitz und populärer Darstellungsgabe den Anfang zu einem Schauspiel machten, das durch die sorgfältige Pflege späterer Dichter zu sehr erfreulicher Blüthe hätte gelangen können, begründeten gelehrte Poeten durch ihre lateinischen Stücke einen Zwiespalt zwischen der Volkcomödie und dem, höhere Ansprüche machenden, Kunsttrama. Und diese Entzweiung dauerte in der Folgezeit dergestalt fort, daß man jene auf der untersten Stufe einer dicken Pesse zur Unterhaltung des Pöbels stehen ließ, während alle gebildeten Dichter ihre Thätigkeit diesem zuwandten. Und war auch jene unruhige Periode der Entwicklung der Kunst überhaupt nicht günstig; will man auch die poetischen Kräfte, die sich ihrer hätten annehmen können, nicht hoch anschlagen, so wird man doch zugeben müssen, daß es der deutschen Bühne erprießlicher gewesen wäre, wenn Dichter, wie Grotzphius und Opitz, statt nach halbverstandenen classischen Mustern zu arbeiten, das volkmäßige Drama berücksichtigt und es einer höhern Entwicklung entgegenzuführen gestrebt hätten.

Nur zwei unter den neuern Völkern können genannt werden, deren Theater sich, ohne hemmenden Einfluß aus dem Alterthum, nur seinem eignen Entwicklungsgange folgend, zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hat — die Engländer und Spanier. Man wundere sich nicht, daß wir Schöpfungen, die zu den höchsten des Menschengenusses

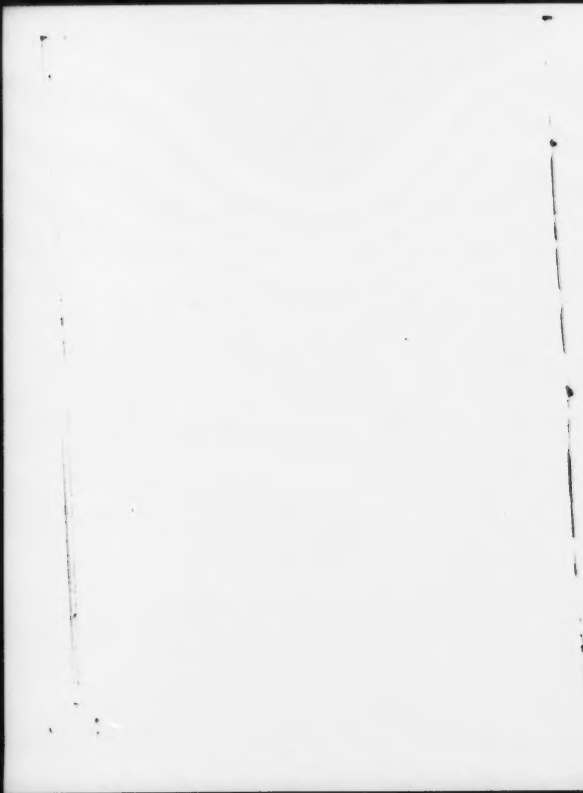
überhaupt gehören, mit den rohen Versuchen des Mittelalters in Verbindung bringen. Denn wahr ist es, und wird auch der sorgfältigen Prüfung nicht paradox erscheinen — Shakespeare und Fletcher, Pope und Calderon haben die Elemente, an deren Bildung die mittlern Jahrhunderte mit mehr oder minder Glück gearbeitet hatten, nur zu staunenswerther Vollendung gestaltet und weisen auf das mittelalterliche Drama als den Keim des ihrigen zurück, wenn auch die Kluft, die zwischen jenem und diesem liegt, eben so groß ist, wie der Unterschied zwischen den ersten Lauten des lallenden Kindes und der Beredsamkeit des Demosthenes. — Aber auch in Bezug auf England muß noch eine Einschränkung gemacht werden. Nicht in demselben Umfang, wie Spanien, darf es sich rühmen, das volkpoetische, aus den innersten Lebenskeimen der neuern Weltperiode hervorgewachsene Drama in seiner ganzen Reinheit und in allen seinen Phasen ausgebildet zu haben. Denn einmal begann sich hier schon in Chappman und mehr noch in Ben Jonson ein entscheidender Einfluß der Antike kund zu geben und störend in die selbstständige Fortentwicklung des nationalen Schauspiels einzugreifen; andererseits blieb das religiöse Drama ganz auf seiner mittelalterlichen Stufe stehen, ohne nach höheren Anforderungen kunstgemäß weiter cultivirt zu werden. Der Grund von letzterem ist hauptsächlich in der Reformation zu suchen, welche die ganze geistige Richtung der Zeit veränderte. Noch etwa ein halbes Jahrhundert schleppten zwar Nachschöpslinge des einst so blühenden Zweiges mühsam ihre Gristen fort; von den großen und ächten Dichtern aus der Zeit der Elisabeth aber wurde nicht einmal der Versuch gemacht, die erstorbene Gattung von Neuem in's

Leben zu rufen. Spanien allein behauptet den Vortzug, neben einem weltlichen Schauspiel, das die Geistes-, Gefühls- und Phantasierichtung eines hochbervorzugten Volks und Menschenalters aufs Feinste verkörpert hat, ein religiöses Drama zu besitzen, das als Gipfel und eigentliche Vollendung der geistlichen Bühne des Mittelalters anzusehen ist. Wie viele Versuche auch gemacht wurden, den aristotelischen Regeln und einer strikten Beobachtung der klassischen Formen Eingang zu verschaffen, das Volk ließ sich durch slavische Nachahmung unbegriffener Muster nicht um das nationale Theater betrügen. Eine Reihe von Dichtern ersten Ranges bereicherte während mehr als eines Jahrhunderts die Bühne mit einer fast unübersehbaren Menge ächt volksthümlicher, aus dem Geist und Leben ihrer Nation heraus geschaffener Dramen. Und eben diese Dichter, von dem tief-religiösen Geiste erfüllt, der ihre ganze Umgebung durchdrang, bemächtigten sich des geistlichen Schauspiels, und erhoben es auf eine Stufe der Ausbildung, die es zu den frühern Mysterien und Moralitäten in dasselbe Verhältniß stellt, in dem etwa das Shakespeare'sche Drama zu den mittelalterlichen Karren steht. So bildet denn das spanische Theater, auch abgesehen von seinem ästhetischen Werth, durch seine ganz eigenthümliche und nationale Gestaltung eine der merkwürdigsten und interessantesten Erscheinungen, welche wohl verdient, von ihren Anfängen an und in ihrem ganzen Verlauf betrachtet zu werden. Zu dieser Betrachtung können wir uns nun mit mehr Zuversicht wenden, nachdem wir durch die voranstehenden Andeutungen eine Vorarbeit besitzig, die zur Aufhellung manches dunklen Punktes wesentliche Dienste leisten wird.

Erstes Buch.

Die ersten Spuren des Spanischen Drama's.





Die Geschichte des spanischen Theaters im strengen Sinne kann freilich erst bei der Zeit anheben, wo aus dem Gewirre verschiedener Völkerschaften, die sich nach einander auf der pyrenäischen Halbinsel drängten, die Nation, die wir heute die spanische nennen, mit ihrer eigenthümlichen Sprache aufzutreten begann. Die Untersuchung also, ob schon vor diesem Zeitpunkt auf demselben Boden dramatische Spiele aufgeführt worden seien, scheint nicht hierher zu gehören. Allein kein Volk kann über ein Land hinschreiten, ohne einen Theil seiner Bildung und seiner Sitten dem nachfolgenden zum Vermächtniß zu hinterlassen, und so sieht man auch die Quellen des werdenden Schauspiels durch verschiedene Völkermassen hindurch über jene Zeitgränze hinaufsteigen. Der Geschichtschreiber der spanischen Bühne, dem es um Vollständigkeit zu thun ist, wird daher, soviel es die spärlichen Nachrichten möglich machen, angeben müssen, an welchen Merkmalen sich seit frühester Zeit auf spanischem Boden der Gang zum Dramatischen kund gegeben hat, Merkmalen, die sich freilich oft genug unkenntlich in die Nacht der Jahrhunderte verlieren.

Nehmen wir an, was die Forschung Wilhelms von Humboldt außer Zweifel gestellt hat, daß die heutigen Basken ehemals über die ganze Halbinsel verbreitet und als Iberer die Urdwohner Spaniens gewesen sind, so

dürfen wir mit Ausführung einer diesem Volk eigenthümlichen Eitte beginnen, die in uralte Zeiten hinaufzusteigen scheint. Es sind dies die mimischen Tänze, nirgends vielleicht so allgemein üblich und zu solcher Ausbildung gelangt, wie unter den Basen ¹⁾. Sie alle, meist reihen-

¹⁾ E. darüber das von dem cantabrischen Gelehrten J. J. de Isturza in baslischer Sprache geschriebene Buch: *Gulpuzconco Danza Gogonagarrien Condaira etc* (d. h. Geschichte der alten Gulpuzconco'schen Tänze und Regeln, um sie gut auszuführen und in Versen zu singen) San Sebastian, 1824. — An dieses Buch schließt sich ein anderes „*Kuendun antiano in ara ledaileco etorquien etc.*“ San Sebastian, 1828, welches eine Sammlung baslischer Nationallieder enthält, von denen die meisten bestimmt sind, zu den Tänzen gesungen zu werden. Da diese beiden interessanten Werke so viel uns bekannt, noch in keiner der genannten europäischen Sprachen besprochen werden sind, so sei es vergdant, einige Stellen daraus hervorzuheben, die für die eigenthümliche Mischung der baslischen Tänze mit Gesang und Mimik bezeichnend sind. — „Tanzgen — heißt es — ist nichts als die Ausführung eines Liedes mit den Hüften und andern Gesticulationen, oder vielmehr der genaue Ausdruck dessen, was jede Note des Liedes bedeutet, so daß die Ausführung durch Körper und durch Stimme zusammenkommen, um den Sinn der Melodie und der Worte auszudrücken.“ — „Wenn der Klang des Tamburins schöne Worte begleitet, werden die Tänzer, welche sie hören, von der Schönheit und Bedeutung derselben ergriffen. Aber was können Töne ohne Hinzufügung passender Worte, wie groß auch ihr musikalisches Verdienst sein möge, bezwecken? Oder welches Interesse können sie denen erregen, die sie hören und danach tanzen?“ — Isturza beschreibt auf's genaueste 28 verschiedene Tänze mit ihren eigenthümlichen Ceremonien, darunter die *Pordoi danza* oder den Tanzentanz, der von Männern, mit Stäben bewaffnet, aufgeführt wird, zur Erinnerung an die Schlacht von *Brostibar*, die die Gulpuzconcoer gegen die Navarresen gewannen. Der patriotische Autor aber klagt über den Verfall der Tamburinpieler, welche ausländische, französische und italienische Musik einzuführen und die alten Volkstänze zu vergessen.

weise ausgeführt, werden von Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet und jeder einzelne Tanz hat seine eigenthümliche Bedeutung, größtentheils mit Bezug auf die Sitten und Thaten der alten Cantabrier. Freilich besitzen wir über die Geschichte und den Zustand der Ureinwohner Spaniens zu wenig zuverlässige Nachrichten, um diesen Nationaltänzen mit Bestimmtheit das hohe Alter zuschreiben zu können, das ihnen die Tradition des Volks und die Behauptungen einheimischer Gelehrten beimesse, aber dennoch lassen sich Gründe zur Unterstützung dieser Vermuthung anführen. Dabin gehören namentlich einzelne Andeutungen in den Gesängen der Tänze, welche in sehr frühe, offenbar heidnische Zeiten zurückweisen. Daß bei den Römern die spanischen Tänze berühmt waren, geht aus mehreren alten Schriftstellern hervor; und daß sie pantomimisch und von Gesang begleitet waren, wird ausdrücklich bezeugt ²⁾.

Wer sich erinnern will, wie wichtigen Antheil die Choristik an der Hervorbildung des griechischen Dramas hatte und wie sie auch in dem völlig ausgebildeten noch einen wesentlichen Bestandtheil ausmachte, wird diese Andeutung nicht für unwesentlich halten können. Es ist interessant, schon in so früher Zeit in Spanien eine Sittenheimisch zu finden, die unverkennbar Keime des Dramatischen in sich trägt, und die nicht bloß zur allmätigen Bildung des mimischen Talents beitragen, sondern auch später auf die Bühne selbst übergehen sollte.

²⁾ Plin. Lib. I. Ep. 13. — Juven. Sat. XI. v. 162 sqq. — Martial. Lib. III. Epigr. 63. — Lamprid. Heliog. cap. 37.

Aus den zahlreichen Ruinen antiker Theater, die sich noch auf der Halbinsel finden, aus den Abbildungen anderer auf verschiedenen alten Münzen, so wie aus einzelnen Nachrichten bei lateinischen Schriftstellern ²⁾ geht hervor, daß die Römer während ihrer langjährigen Herrschaft über Spanien auch ihr Theater mit Erfolg daselbst eingeführt hatten. Eine Stelle aus Philostrat's Leben des Apollonius von Tyana (*Lib. V. Cap. 9*), die man angeführt hat, um das Gegentheil darzuithun, könnte doch jedenfalls nur beweisen, daß zu Nero's Zeiten in Pática noch kein Schauspiel bekannt gewesen sei; allein die Auctorität dieses Schriftstellers ist überhaupt zu gering, um seiner Erzählung vielen Glauben zu verschaffen.

Die Westgothen, die seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts die Pyrenäen überschritten und bald darauf ganz Spanien unterworfen hatten, konnten in Sitte und Sprache mannigfachen Einflüssen des besiegten Volks nicht entgehen, und nahmen von ihm auch den Sinn für theatralische Belustigungen an. Die Verweise für die Fortdauer der scenischen Spiele während der westgothischen Herrschaft

²⁾ Martial (*Epigr. Lib. IV. ep. 43*) erwähnt namentlich das Theater zu Nîga. Außerdem sind zu nennen die zu Taragona, Merida, Coruña del Conde, Sevilla, Keltja, Carthago und vor allen das zu Saguntum (heut Navicetre). S. über das letztere Eusebius Martinus *Epist.* (Amstelodami 1738) Tom. I. pag. 194. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, Tom. III. p. 337. Es ist so wohl erhalten, daß man es im Jahr 1785 von neuem zu einer dramatischen Vorstellung benutzen konnte; s. Masdew, *Historia critica de España*, Vol. 8. pag. 131. — Vergl. auch Wessendorf und Neudorf *Antiquitäten II. H. S. 274*, Flores *España agrada*, *Laborde Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* und die Reisen von Tillon, Pluer, Zwinkmann u. s. w.

liegen in verschiedenen kirchlichen Gesetzen; so dem Beschluß des Concils von Illiberis v. J. 305 (Can. 43 und 60), wo den Christen verboten wird, als Komiker oder Pantomimen aufzutreten; in mehreren Stellen der Werke des Isidor von Sevilla (z. B. *Origenes, Lib. 18, cap. 41* und 59, wo er die Gläubigen ermahnt, sich der Belustigungen des Circus, des Amphitheaters und der Scene zu enthalten); endlich in einer Nachricht, die uns Padilla und Mariana aufbewahrt haben ⁴⁾. Dieser zufolge ließ König Eusebius (aus dessen eignen Briefen die Notiz geschöpft sein soll) den Eusebius, Bischof von Barcelona, absetzen, weil er auf den Theatern die Darstellung von Dingen erlaubt hatte, welche die christlichen Ehren beleidigen mußten.

Es verdient bemerkt zu werden, daß diese Worte unzweideutig auf ein recitirtes Schauspiel hinweisen. Von der sonstigen Beschaffenheit des unter den Gothen üblichen Dramas eine nähere Vorstellung zu gewinnen, ist uns versagt. Nicht einmal, welcher Sprache man sich auf der Bühne bediente, kann mit Bestimmtheit angegeben werden. Das nordische Volk hatte durch längeres Umherziehen in verschiedenen Provinzen des römischen Reichs sich mit der Sprache vertraut gemacht, die es bei seiner Festsetzung in Spanien auch unter dem besiegten Volke herrschend fand; seine Gesetzgeber und Schriftsteller bedienten sich ausschließlich des Lateinischen; aber im Munde des Volks begann diese Sprache durch Vermischung mit der ihm eigenthümlichen

⁴⁾ II. parte de la Historia ecclesiastica de España por Francisco de Padilla. Malaga, 1693. 2. 128, b. — Mariana, Historia general de España Lib. 6. cap. 3.

zu entarten und ihren reichen grammatischen Bau mit einer einfachern Syntax zu vertauschen. Wollte das Schauspiel, was es doch überall bezweckt, auf die Menge wirken, so mußte es sich daher vermuthlich des Dialects bedienen, der ihr am meisten verständlich war, einer unformlichen Mischung des Lateinischen und des sich bildenden Romanzos.

Die oben ausgesprochene Ansicht, die schon in den Riten der ältesten christlichen Kirche Bildungskeime des spätern Dramas findet, regt die Frage an, in wiefern jene eigenthümlichen Gestaltungen des Gottesdienstes, die schon näher bezeichnet worden sind, in der frühesten spanischen Kirche vorhanden gewesen seien. Für die vier ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung fehlt jede Nachricht hierüber; man weiß nur, daß vor Ablauf des 4. die Feier der Sonntag- und des Weihnachts-, Epiphaniens-, Osters- und Pfingstfestes allgemein in Spanien eingeführt war, ohne die Liturgie zu kennen, die den Cultus bestimmte *). Mit dem Einbruch der Gothen beginnt sich das Dunkel aufzuhellen, das über der ältesten Kirchengeschichte des Landes ruht; denn sichere Zeugnisse melden, daß dieses Volk den orientalischen Ritus der griechisch-syrischen Kirche angenommen hatte und ihn in dem unterworfenen Lande einführte **); — ein bemerkendwerther Umstand, wenn man sich erinnert, wie gerade in dem orientalischen Gottesdienst das Dramatische am frühesten und entschiedensten hervortrat. Und wir sind nicht auf diese Andeutung beschränkt, aus der sich schon im Allgemeinen auf die Beschaffenheit der spanisch-

*) Masden, *Historia critica de España* VIII. 350.

**) Winterim, *Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche*, IV. 3.

gothischen Liturgie schließen läßt. Seit dem Jahr 516 geschieht der Antiphonen und Responsorien vielfach Erwähnung ⁷⁾. Einen eigenthümlichen Brauch lernt man aus dem 14. Canon des 4. Toledanischen Concils kennen; an den Festen der Märtyrer nämlich und an den Sonntagen wurde in den Kirchen der Hymnus der drei Knaben im feurigen Ofen gesungen ⁸⁾. Eine andere, wegen ihres mimischen Charakters hier zu erwähnende Ceremonie ist die Fußwaschung, die jeder Bischof am grünen Donnerstag an seinen Untergebenen verrichten mußte ⁹⁾. Ueberhaupt waren alle die schon bezeichneten Feste, in deren kirchlicher Feier sich die dramatischen Elemente am frühesten bemerkbar machten, seit dem 5. Jahrhundert in Spanien eingeführt. Processionen wurden vielfach und mit großem Glanz gehalten ¹⁰⁾; und während so der Gottesdienst selbst die Schaulust nicht ohne Befriedigung ließ, drängten sich auch weltliche Vergnügungen, wie profane Gesänge, Tänze und Mummerien in die Kirchen ein ¹¹⁾. Das Toledanische Concil vom Jahr 633 verbot das Kartenspiel ¹²⁾.

⁷⁾ Conc. Tarrac. d. a. 516, cap. 7, pag. 124. — Concil von Braga von 561, cap. 10, Nr. 12, pag. 141. — St. Isid. Etymolog. lib. 6, cap. 19, pag. 147, Tom. I. — Tom. II. de ecclesiast. off. Q. I. cap. 3, pag. 427.

⁸⁾ Man kann sich der Vermuthung nicht erwehren, daß dieser Gesang mit einer mimischen Darstellung verbunden gewesen sei, wie dies später in andern Ländern als alte Sitte erwähnt wird, z. B. in Rußland (s. Palmsteiner's Russische Bibliothek, B. III. S. 233).

⁹⁾ Masden, I. c. XI. 218.

¹⁰⁾ Concil von Gerona, cap. 2 u. 3, pag. 128. — 4. Toledanisches Concil cap. 26, pag. 371. — St. Isid. Etymolog. lib. VI. cap. 19, Nr. 43, pag. 153.

¹¹⁾ Masden, XI. 212.

¹²⁾ Labb. Concil. T. V. pag. 1703.

Am Beginn des 8. Jahrhunderts zerstörten die eindringenden Araber mit einem Schlage die schon lange wankende Gothenmonarchie und unterwarfen mit reißender Schnelligkeit das Land und seine Bevölkerung, von der nur ein kleiner Theil in den unzugänglichen Gebirgen des Nordens seine Unabhängigkeit behauptete. So wurden fremde Religion, Sitten und Sprache auf der Halbinsel eingeführt und mußten auch auf die christlichen Bewohner mannigfachen Einfluß üben; aber diese Einwirkung war nicht überwiegend und ausschließlich genug, um alle Keime der Bildung, die im Schooße der christlichen Kirche reisten, zu unterdrücken. Die maurischen Herrscher hielten die Religionsübung der Ueberwundenen durch keine Art von Zwangsmaßregeln; den Christen war ihr Gottesdienst und die Befetzung der geistlichen Aemter freigegeben, sie hatten in Sevilla, Granada, Murcia, Valencia, Toledo und Badajoz, ja in Cordova, der Hauptstadt des Reiches, ihre eignen Kirchen und durften sich sogar der Glocken bedienen¹²⁾, und wenn einzelne Schaliphen, wie Abderhahman II., sich intoleranter zeigten, so waren diese Verfolgungen durch den unverständigen Eifer der christlichen Unterthanen provocirt, die nach dem Märtyrthum Verlangen trugen und Mohammed laut für einen Lügenpropheten erklärten. Die sogenannte mozarabische Liturgie, die den Gottesdienst regelte, war im Wesentlichen durchaus die alte gothische, mit den geringen Veränderungen, die Jüder von Sevilla eingeführt hatte, und bewahrte also das dramatische Element einer für dessen freie Entwicklung günstigeren Zeit

¹²⁾ Masden, XIII. 277. — Aschbach, Geschichte der Omajjaden, S. 278.

auf. Der Kirchengesang soll sogar zur Zeit der Araber zu besonders hoher Ausbildung gediehen sein, und Isidor von Beja nennt mehrere Musiker und Dichter, die sich in dieser Periode durch Composition von Hymnen und Antiphonen auszeichneten ¹⁴⁾.

Man weiß, mit wie wunderbarer Geschwindigkeit sich die Mauren von einem Haufen wilder Eroberer zu einem der cultivirtesten Völker ihrer Zeit erhoben, wie sie die Baukunst in eigenthümlicher Weise zu hoher Vollendung ausbildeten, in verschiedenen Wissenschaften dem ganzen damaligen Europa voranschritten und ihre Hauptstadt Cordova zu einem Sammelplatz der Lernbegierigen aus allen Ländern machten. Mit welcher Liebe sie sich auch der Poesie widmeten, davon zeugen die noch immer nicht gehörig durchforschten Schätze der Securalischen Bibliothek und die reichhaltigen, obgleich bei Weitem noch nicht voll-

¹⁴⁾ Madden, III. 196. Daß in dem mozarabischen Gottesdienst fortwährend die lateinische Sprache angewandt wurde, unterliegt keinem Zweifel; und gewiß ist in der erst citirten Stelle aus dem *Indiculus luminosus* des Bischofs Alvaro von Cordova, wonach im 9. Jahrhundert das Arabische die in Spanien fast ausschließlich übliche Sprache gewesen sein soll, viel Uebertreibung (s. Florez España sagrada, V. XI. S. 274; Du Cange Gloss. in der Vorrede cap. 24). Wenn hier angegeben wird, eine Menge spanischer Christen habe sich im Arabischen mit rhetorischer Eleganz und selbst in heroischen Versen auszudrücken verstanden, so kann man als Gegensatz dazu aus der Chronik des Bischofs Idacio beweisen, daß die Araber ihrerseits bisweilen nicht verschmähten, die Sprache des Virgil und Cicero zu reden. Ein Manifest des maurischen Königs von Coimbra beginnt: Alhoucen Ihen-Mahumet, Ihen-Tarif, bellator fortis, vincitor Hispaniarum, dominitor Cantabrin: Gothorum et magnus litus Roderici etc. (s. Duran in der Einleitung zu seinem *Notmancero*. Madrid, 1832).

ständigen Verzeichnisse spanisch-arabischer Dichternamen bei d'Herbelot, Nicolaö Antonio und Casiri. Verdienten Blas Naharro und Velasquez Glauben, so müßten sie auch eine umfangreiche dramatische Literatur besessen haben und theatra-
lischen Vorstellungen mit Vorliebe zugethan gewesen sein. Dieser, freilich ohne weitere Unterstützung hingestell-
ten, Behauptung widersprechen neuere Forscher, wie Goudé und Moratin, unbedingt. Doch scheint es, daß die Lesern wiederum sich übereilen, wenn sie den Arabern alle und jede Leistung im Fache des Dramatischen absprechen; und wer die Sachlage des Streits sorgfältig prüft, wird die Akten noch nicht für geschlossen halten können. Denn zu-
vörderst ist zu bemerken, daß von der spanisch-arabischen Literatur, die allein authentische Zeugnisse aufbewahrt haben konnte, nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen ist; denn selbst von den Manuscripten des Escorial, die doch immer nur ein Fragment des Ganzen waren, ist die Mehr-
zahl — an achtausend Bände — durch den großen Brand von 1671 verloren gegangen, und auch die noch vorhand-
nen sind bisher nichts weniger als sorgfältig gemustert worden. Wenn Goudé versichert, unter allen handschrift-
lichen Werken, die er zum Behuf seiner Geschichte der maurischen Herrschaft durchleien, kein einziges Drama gefunden zu haben, so führt dagegen Casiri zwei in der genannten Bibliothek befindliche Dichtungen an, die allem Anschein nach in's dramatische Fach gehören ¹³⁾. Und mögen diese

¹³⁾ Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis T. I. pag. 136 und 144.

CCCCXVII. Codex nitide exaratus anno Egirae 746 idem-
que autographus, quo continetur Opus, tum soluta, tum stricta

lestern auch bloß literarische, nicht für die Darstellung bestimmte, Versuche gewesen sein, so kann man doch wohl bei der Annahme nicht irren, daß mimische Spiele zur Erziehung des Volks, wie sie bei fast allen muslimischen Völkern von jeher üblich gewesen sind¹⁹⁾, auch den spanischen

oratione concinnatum, hac inscriptione: Sales et Elegantiae Dialogi inter variarum Artium Professores instituti, Commedia nimirum jocosa et satyrica, ubi quisque Professor juxta suae Artis vocabula et leges loquitur; alius alium dictis acutis ridiculisque illudit ac fugillat; tum ejus vitia dolosque aperit enarratque; auctore Mohamad Ben Mohamad Albulisi Ben Ali, ex Urbe Velez, qui colloquentes inducit quinquaginta et unum variarum Artium Professores, videlicet Judicem, Lanium, Coquum, Pullarium, Medicum, Pocillatorem, Pomarium, Musicum, Fidicinem, Caecum, Rhetorem, Grammaticum, Concionatorem, Praefectum, Praeconem publicae precatationis Mahometicae etc. etc.

CCCLXVII. Codex nitide exaratus feria 5 die 17 mensis Diladnat, hora meridiana, anno Egirae 843. quo continetur Opus Anonymi inscriptum Commedia Blateronis, in tres partes divisum. Prima agit de Equo vendito, ubi ad colloquendum inducuntur Blatero, Dux minax, Jurisconsultus, qui plura acute et jocose dicta proferunt, de Equi venditione inter se contententes; secunda quorundam hominum vagorum instituta et dolos complectitur ac describit, quorum aliqui Medicinam, alii Astrologiam, alii alias artes ad credulum vulgus fallendum ostentant venditantque, tertia denique Amantium mores repraesentat.

¹⁹⁾ E. die Bruchstücke aus Hariri und Hamadani in de Sacy Chrestomathie arabe T. III. p. 167—372. — Niebuhr's Reise in Arabien, V. I. S. 151. — Alexander Burnes, Travels into Bokhara, T. II. pag. 329. — Lane, Account on the manners and customs of the modern Egyptians. — Sir H. J. Brydges mission to the court of Persia, T. I. 124 ff. — Belzoni, Voyage en Egypte et en Nubie, T. I. p. 27—31. — Michaud Correspondence d'Orient T. V. p. 30—31, 248—252 und 255—257. — De-

Arabern nicht unbekannt geblieben seien, um so mehr, als diese in aller Hinsicht auf dem Höhenpunkte der islamitischen Cultur standen. Es ist zu erwarten, daß sich bei eifriger Bekanntmachung der literarischen Denkmale dieser Epoche Veräutlichungen unserer Vermuthung finden werden.

Toch wir wenden uns von dem Volk, das immer ein Eindringling auf fremdem Boden und von den alten Inhabern des Landes an Religion und Sprache zu verschieden war, um sich je organisch mit ihnen verbinden zu können, zu den unabhängig gebliebenen Bergvölkern, die als der Kern der spätern spanischen Nation zu betrachten sind. Vor allen sind hier die Bewohner der Asturischen Gebirge in's Auge zu fassen; denn wenn gleich, wie es scheint, sich die ganze Nordgränze des Landes entlang verschiedene Stämme in Unabhängigkeit von der arabischen Herrschaft behauptet hatten, oder nur flüchtig von ihr berührt wurden, so ist doch Asturien unstreitig als der Punkt anzusehen, von dem die Bewegung des Kreuzes gegen den Halbmond am frühesten und entschiedensten ausging, und wo zugleich die castilianische Sprache mehr und mehr ausgebildet ward. Diese klangvolle Mundart, deren erste Spuren sich in den Origenes oder Etymologien des Isidorus von Sevilla finden, ist aus einer Sprachmischung hervorgegangen, die durch die Niederlassung so vieler verschiedenen Völker auf demselben Boden entstanden war; als ihr

description de l'Égypte T. XVIII. 2e partie, p. 442. — Hammer's Schatz in der Vorrede S. 24. Eine ähnliche Vorstellung, wie die von Hammer geschilderte, sah der Verfasser dieser Geschichte zu Brussa in Aemalien. Sie hatte die Liebesgeschichte von Zulus und Entleika zum Gegenstand.

ungleich wichtigster Bestandtheil muß das Latein angesehen werden; daneben aber hat sie in nicht geringem Maße aus dem Iberischen (Vasckischen), Gothischen und Arabischen geschöpft^{16b)}. Aus dem Asturischen Hochlande nun, wohin sich die Gothische Unabhängigkeit geflüchtet hatte, wurde diese Sprache Schritt vor Schritt in weiterer Entwicklung in die wiedereroberten Provinzen hinabgetragen¹⁷⁾.

Nicht lange nach dem Einfall der Mauren war in jenen Gebirgen der anfänglich bloß vertheidigende Widerstand in einen angreifenden übergegangen; und die wackeren Nachkommen des Pelayo kämpften so rüstig, daß das sogenannte Königreich Asturien oder Eriedo schon gegen Ende des 8. Jahrhunderts den größten Theil von Galicien und Leon umfaßte. In Folge der fernern Siege Ordonio's I., Alfonso's des Großen und Ordenio II. dehnte sich dieses Königreich, welches nun den Namen Leon annahm, bis an die Biscayanische Bai, den portugiesischen Duero und das Guadarramagbirge aus. Es wäre vergeblich, in einer so bewegten Periode, bei einem Volk, das zur Vertheidigung seiner kaum errungenen Besitzthümer die Waffen nie aus der Hand legen durfte, Spuren einer Kunst zu suchen, die nur in ruhigeren Zeiten gedeihen

^{16b)} Abelung's *Mythidates* II. 10. — Aldrete, *del Origen de la Lengua Castellana* fol. 46. b. — Diez, *Grammatik der romanischen Sprachen* V. I. S. 49. — v. Hammer, über die Länderverwaltung unter dem Kalifat. Berlin, 1835. S. 73.

¹⁷⁾ Noch heute bewahrt der Asturische, unter dem Namen *Sablo* bekannte, Dialect viele Worte und Redensarten, die sich in dem ältesten Deutmal der castilianischen Sprache, dem Gedicht vom *Gid*, finden, aber aus dem jetzigen Spanischen verschwunden sind. S. *Duran Romanero*, Einleitung.

Weich d. Lit in Leon I. 80

lann. Selbst in wiefern der Gottesdienst unter dem Tumult des Kriegs seine ausgebildeteren Formen zu bewahren vermochte, oder zu größerer Einfachheit zurückzuführen gezwungen war, muß dahingestellt bleiben. Aber zwei Erscheinungen dieser frühen Epoche können hervorgehoben werden, die als Anknüpfungspunkte für das später hervortretende Drama dienen. Zuerst die pantomimischen Tänze, die seit uralter Zeit in Asturien heimisch zu sein scheinen ¹¹⁾; sodann das Heldenlied, das hier dem frühen Kern thatkräftiger Begeisterung entquell und im Getümmel der Schlachten aufwuchs. Denn, wenn gleich die ältesten uns überlieferten Denkmale castilianischer Dichtkunst nicht über die Mitte des 12. Jahrhunderts hinaufsteigen, so darf doch zuversichtlich angenommen werden, daß schon die ersten Thatthaten der tapfern Asturier durch Gesänge verherrlicht worden seien. In wiefern aber nach unserer Ansicht das epische Lied mit den Anfängen des Dramas in Verbindung steht, werden die folgenden Seiten darzulegen suchen.

Während das Königreich Leon sich in den westlichen Provinzen befestigte und nur noch einmal gegen Ende des 10. Jahrhunderts durch das Schwert des Almanzor in seiner Existenz gefährdet schien, hatte die Reaction gegen maurische Herrschaft auch an den Abhängen der Pyrenäen Fuß gefaßt und verschiedene unabhängige Territorien mehr und mehr nach Süden ausgedehnt; unter diesen die, aus den Eroberungen Karls des Großen, der sogenannten Spanischen Karl, erwachsene Grafschaft Barcelona, und den Landstrich, welcher, ursprünglich von dem kleinen Freistaat

¹¹⁾ Duran, a. a. C. im Anhang. — Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones publicas*, pag. 17.

Jaca ausgegangen, dann Navarresischer Herrschaft unterworfen, später das Königreich Aragon bildete. In diesen Provinzen (und längs der Küsten des mittelländischen Meeres bis nach Valencia und Murcia) bildete sich das verdorbene Latein zu derselben, nur wenig modificirten Sprache um, die auch durch den ganzen Süden von Frankreich bis an die italienische Gränze unter dem Namen der limosinischen oder provenzalischen verbreitet war ¹⁹⁾. Wenn schon diese Gemeinschaft der Sprache die genannten Landstriche mit der Heimath der Troubadours verknüpfen mußte, so schlangen die häufigen Verbindungen zwischen den Fürstenthümern diesseits und jenseits der Pyrenäen und der vielfache Handelsverkehr zwischen Aragonesen, Catalanen und Provenzalen das Band noch enger, und bahnten allen Culturerscheinungen, die bei den letztern entsprangen, schnelle und leichte Wege zu den spanischen Nachbarn. Und so fand auch die Poesie der Troubadours an den Höfen von Barcelona und Saragoya eine zweite Heimath, ja verbreitete von hier aus ihren Einfluß auf das ganze christliche Spanien.

Es ist hier der Ort, einige Eigenthümlichkeiten dieser provenzalischen Liederkunst hervorzuheben, wobei der große Kenner der romanischen Sprachen und Literaturen unser Führer sein möge ²⁰⁾.

¹⁹⁾ In Aragon scheinen von früh auf die limosinische und die castilianische Mundart um die Herrschaft gestritten zu haben; diese war die ursprüngliche Landessprache und lebte vorzugsweise im Munde des Volks, jene aber hatte sich der Gunst des Adels und der Götter zu erfreuen.

²⁰⁾ Vergl. Poesie der Troubadours, und Leben und Werke der Troubadours.

Die Spielleute und umziehenden Sänger, die wir während der mittlern Jahrhunderte über den groten Theil von Europa verbreitet sahen, hatten von Alters her vorzüglich im südlichen Frankreich ihre Heimath gehabt. Hier und vornämlich in den schnlichen Gefhden, welche von Rhone und Turance bewässert werden, wie längs der Küsten des Mittelmeers, umschwrmten sie, von reichem Lohn gelebt, die Hterhge und Hofsttten in groerer Zahl als irgendwo sonst, verherrlichten die Feste durch Spiel und Gesang und ergoten Vornehm und Gering durch ihre Kunst, die freilich, dem Geiste des frühern Mittelalters entsprechend, noch auf einer untergeordneten Stufe stand. Als nun im Verlaufe der Jahrhunderte eben diese französische Provinz, das erste unter den europäischen Ländern, die Blüthe einer feinern Cultur entfaltete, schloß sich auch das Sngerwesen dem allgemeinen Fortschritte an, und es gelangte zugleich mit der Occitanischen Sprache eine höhere Kunstpoesie zur Ausbildung. Die Periode der ersten Streunge ist als der Anfang dieser für die ganze Literatur folgenschweren Erscheinung zu bezeichnen. Schon in den Gedichten des Grafen Guillems von Poitiers (geb. 1071), der unter den Grafen das Streuz nahm, liegen die Charakterzüge der neuen Poesie wie in der Auespe, und wenig später, um's Jahr 1140, sehen wir sie in den Gedichten Peire Rogier's und seiner Zeitgenossen vollkommen entfaltet. Die Fürsten und Geler suchten von nun an höher strebende Dichter um sich zu versammeln, ja redneten es sich selbst zur Ehre, die gleiche Kunst zu üben. So unterschied man jetzt zwei Classen provenzalischer Sänger. Troubadours hießen, im Gegen-

sag zu den Volkssängern, die unabhängigen Dichter, die sich mit der Kunstspecie beschäftigen. Vernämlich gehörte die *Perle* in ihr Reich. Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Gattungen, die sich in dieser hervorheben, namhaft zu machen, sondern wir haben für den vorliegenden Zweck nur die folgenden anzuführen. Die *Tenzone*, ein Wettgefang, der bald gegebene Streitfragen dialectisch erörtert, bald Liebe, persönliche Verhältnisse und Weltbühnel in Gesprächsform behandelt, und durch die dialogische Einleitung, seltner freilich durch lebendige Darstellung einer fortlaufenden Handlung an's Gebiet des Dramatischen streift. Mehr ist das letztere schon bei der *Pastoreta* oder *Pastorella* der Fall, einem Gespräch zwischen dem Dichter und einem Schäfer oder einer Schäferin, von einer kurzen Einleitung begleitet. Diese reizenden Gedichte, von denen uns namentlich unter den Werken von Gavaudan und Guiraut Riquier sehr vorzügliche Beispiele aufbewahrt sind, bilden bisweilen, am Rande einer Liebesgeschichte an einander gereiht, ein größeres Ganze und runden sich zu fast dramatischer Gestalt ab ²¹⁾. Zuletzt sind hier die *Alban*, d. h. Morgenlieder zu nennen, in denen die nächtliche Lust zweier Liebenden gefeiert und der Ausbruch des Tages verwünscht wird. Bei den heimlichen Zusammenkünften eines liebenden Paares nämlich pflegte ein Wächter aufgestellt zu werden, der durch seinen Ruf oder durch den Ton einer Pfeife den herannahenden Tag verkündigte, damit die Glücklichen nicht durch den eifersüchtigen Ehe- mann überrascht würden. In diesen Liedern nun wird

²¹⁾ *Parناس occitanien*, p. 43 und 379. — Raynouard, III 462 und V. 163.

bald der Wächter lebend eingeführt, der die Glädlichen zum Ausbruch mahnt, bald der Ritter, der sich unter pärtlichen Verheurungen den schönen Armen entwindet, bald die Dame, die den Freund noch nicht scheiden lassen will ²²⁾.

Auch noch andere Gattungen des provenzalischen Liedes gehen bisweilen in die Gesprächsform über; so das *Sirventes*, wovon ein Beispiel bei Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, S. 145.

Die zweite Hauptclasse der provenzalischen Sängerbildeten die *Jongleurs*, das heißt diejenigen Dichter und Spielleute, welche um Lohn sangen, oder Poesie und Musik als Gewerbe betrieben. Man hat diese *Jongleurs* als Nachfolger der ältern volksmäßigen Sängerb, Mimik und Jocularer anzusehen ²³⁾; nur kam ihr Betrieb jetzt mit der Kunstpoesie in Verbindung und sie traten zu den *Troubadours* in das Verhältniß, daß sie diese auf ihren Fahrten begleiteten, um sie durch Gesang und Spiel zu unterstützen, oder auch ihre Lieder abzusingen. Zugleich aber war es ein Hauptgeschäft der *Jongleurs*, poetische Erzählungen vorzutragen, deren einfacherer Styl zu sehr an die Volkspoesie erinnerte, als daß sich die Kunstdichter mit ihnen befaßt hätten, und die doch überall mit Begeisterung gehört wurden. Dergleichen Novellen und *Fabliaux* wurden in großer Zahl im Lande umhergetragen, und in den Unterweisungen für die Spielleute finden sich lange Verzeichnisse von solchen, die sie inne haben mußten ²⁴⁾.

²²⁾ Raynouard, II. 336; III. 213. — Diez, V. d. I., S. 131.

²³⁾ Diez, ib. S. 30.

²⁴⁾ Raynouard, V. 108. — Diez, V. d. I., S. 43 und 107.

Der Name *Contrafanedor*, der den Jongleurs häufig beigelegt wird, beweist, daß sie auch mimische und Possenspiele aufführten; ebenso der Umstand, daß sie von den lateinischen Schriftstellern der Zeit als *mimi*, von Nostradamus hin und wieder als Komiker bezeichnet werden. Hierdurch wird noch eine andere Bemerkung angeregt. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Benennungen „Nachmacher“ und „Mimen“ sich nicht bloß auf ertheimlichte Farcen und Possenspiele, sondern auch auf die Art und Weise bezogen, wie die poetischen Erzählungen vorgetragen wurden. Es scheint, daß die epische Dichtung dieser Zeit auf ähnliche Weise, wie dies oben an Beispielen aus andern Literaturperioden nachgewiesen wurde²⁵⁾, mit Charakterzügen des Dramas versehen war. Man kann sich dies auf mehrfache Weise denken; einem Jongleur z. B. war der erzählende Theil zugewiesen, während die dialogischen Stellen von Andern vorgetragen wurden; oder Einer recitirte das Ganze, indeß Andere die wichtigsten Momente der Handlung mimisch darstellten. Am wahrscheinlichsten aber ist, daß der vortragende Sänger, ohne fremde Beihülfe, durch lebhaftes Geberdenspiel die Zuhörer in die Mitte der erzählten Begebenheit zu versetzen und durch verschiedene Intonation und Modulation der Stimme die dialogischen Stellen hervorzuheben suchte. Diese Vermuthung wird durch eine Stelle des Nostradamus unterstützt, in der es von dem Jongleur Nouës heißt: „Er war ein guter Komiker und sang in den Häusern großer Herren, indem er hin und her ging und die dazn passenden Ge-

²⁵⁾ Z. die Einleitung.

werden machte, durch Bewegung seines Körpers und Veränderung seiner Stimme und durch andere Handlungen, die zum wahren Komiker gehören.“ Verdient Nostradamus auch nicht für alle seine Verichte Maanden, so mußte er hier doch wohl auf einer Uebersieferung von der eigenthümlichen Sitte der provenzalischen Sängers fußen, oder es ließe sich nicht absehen, wie er auf eine solche Schilderung hätte verfallen sollen.

Von der außerordentlichen Menge erzählender Gedichte, die in Occitanischer Sprache in Umlauf war, ist nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen, und aus diesen wenigen läßt sich kein entscheidender Beweis für die eben dargelegte Annahme beibringen. Allein die enge Verbindung, die zwischen nord- und südfranzösischer Literatur Statt fand, rechtfertigt die Vermuthung, daß eine Eigenthümlichkeit, die sich bei jener nachweisen läßt, auch bei dieser vorhanden gewesen sei. Deshalb möge hier angeführt werden, daß das Absingen der *Chansons de gestes* in Nordfrankreich mit einer lebhaften, an's Dramatische streifenden Mimik verbunden war, und daß in verschiedenen Handschriften alter *Fabliaux* und *Lais* bei den dialogischen Partien die Gesangsweise angegeben wird, was offenbar andeutet, daß diese Stellen durch lebendigere Darstellung aus dem Reiz der Erzählung hervorgehoben wurden ²⁵⁾.

Es ist kaum nöthig, zu bemerken, daß wir für die oben bezeichneten lyrischen Gattungen, in denen mehrere Personen redend eingeführt werden, dieselbe Weise des Vor-

²⁵⁾ *Fabliaux, Contes etc. par Barbazan et Méon. T. I. p. 340 ff.*

trags annehmen. Nur durch diese Annahme erklärt sich, wie die Chronisten und Geschichtsschreiber für das Recitiren der Geschichte so oft den Ausdruck *representare* gebrauchen ²¹⁾. Vorzüglich mußten sich die Albas und Pastoretas zur mimisch-dramatischen Declamation eignen. Bei den Tenzenen weiß schon die äußere Form auf Recitation durch Mehrere hin; aber die vertheilte Rede ist auch das Einzige, wodurch diese Dichtgattung mit dem Trama Gemeinschaft hat, dem sie als bloße Uebung des Wises durch Angriff und Verteidigung eines aufgestellten Satzes fern steht.

Nach dem Angeführten nehmen die provenzalischen *Contrafazedors*, sei es als Possenspieler, sei es als mimische Darsteller epischer und lyrischer Dichtungen, in der ersten Bildungsgeschichte des neueren Theaters jedenfalls einen Platz ein, und diejenigen Literatoren, welche, wie z. B. Moratin, den Provenzalen allen Einfluß auf die Entwicklung des Tramas absprechen, scheinen den stufenweisen Fortschritt desselben nicht gehörig berücksichtigt zu haben. Und nicht bloß hiezu befindet sich z. B. Tiraboschi auf Irrwegen; auch mit seiner Behauptung, in allen den zahlreichen Sammlungen provenzalischer Poesie finde sich keine dramatische Composition, verhält es sich nicht besser. Denn wenn auch die Erzählung von Restadamaus und Giesimbent, wonach die Troubadours Lucas de Grimauld, Hugues Prunet, Arnaut Daniel und Anselme Kalbit Schauspiele verfaßt haben ²²⁾, ganz unwahr sein sollte, was doch noch keineswegs dadurch bewiesen wird,

²¹⁾ E. i. P. Zurita, *Annales de la Couron de Aragon*. Tond VII. C. I. B. II. fol. 83.

²²⁾ Crescimbeni *Comment.* T. II pag. 44. — Tiraboschi, IV. p. 459.

daß diese Schauspiele jetzt nicht mehr aufzufinden sind, so besitzen wir doch, handschriftlich vollständig erhalten, stellenweise von Karstmann mitgetheilt, das *Mysterium* der weissen und thörichten Jungfrauen als Denkmal des occitanischen geistlichen Dramas ²⁹⁾. Dieses aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts herrührende Stück ist nun freilich das einzige seiner Gattung, das bisher in provenzalischen Manuscripten aufgefunden worden; hiedurch aber wird noch keineswegs der Schluß begründet, daß es ganz isolirt, ohne gleichartige Verjuche neben sich und ohne Nachfolger dagestanden habe. Daß die dramatischen Werke jener Periode in so geringen Resten auf uns gekommen sind, daran scheint eben jener Umstand Schuld zu sein, der uns auch von der provenzalischen Romanen- und Novellenliteratur nur wenige Ueberbleibsel gegönnt hat. Die größte Theilnahme, die man der Poesie zuwendete, und die Aussicht, welche diese als eine höhere Gattung der Poesie geltend machte, gaben unstreitig Veranlassung, daß man die Produkte einer mehr populären Kunst mit einer Vernachlässigung behandelte, die den Verlust so vieler köstlichen Documente der Culturgeschichte jener Zeit herbeigeführt hat. Uebrigens fehlt es nicht an Kunden über Darstellungen von Mysterien in der Provence. So lesen wir im Leben des *René d'Anjou*, Königs von Neapel und Grafen von Provence, von einem geistlichen Drama, das mit ungeweiner Pracht zu Aix aufgeführt wurde. Und läßt sich überhaupt annehmen, daß, während im ganzen übrigen Frankreich das geistliche Schauspiel mit Vorliebe gepflegt wurde, nur die Bewohner des südlichen Landes, die auf-

²⁹⁾ Raynouard, II. 134 - 155.

gewedtesten, wohlhabendsten und gebildetsten, hierin zurückgeblieben seien?

Nehren wir nach den östlichen Provinzen Spaniens zurück, so sehen wir hier die provenzalische Poesie schon früh Aufnahme und Nachahmung finden. Die äußere Veranlassung dazu gab die Herrschaft des *Hanjes Barcelona*, die sich zu Anfang des 12. Jahrhunderts über den größten Theil der Länder ausdehnte, in welchen die Sprache von *Le* geredet ward. *Raimund Perengar III.*, Graf von *Barcelona* erwarb 1112 die Grafschaft *Provence* und andere südfranzösische Gebiete; der älteste Sohn desselben, *Raimund Perengar IV.*, vereinigte darauf das Königreich *Aragon* mit *Barcelona*, und endlich konnte der Enkel, König *Alfonse II.*, als Herrscher von ganz *Aragon*, *Catalonien* und *Provence* anstreben (1167). War schon sein Vater den Sängern geneigt gewesen, so zeigte sich *Alfonse* seit dem Beginn seiner Regierung in noch höherem Grade als Gönner und Beförderer der Dichtkunst. Zahlreiche Dichter und Spielleute aus *Provence*, wo er in Regierungsgeschäften sich häufig aufhielt, schlossen sich seinem Hofstaat an und lohten ihm seine Freizeitszeit mit den reichlichsten Vergnügungen ²⁰⁾. Unter den folgenden Aragonischen Fürsten werden vornämlich *Peire II.*, *Jayme I.* und *Peire III.* als Gönner der provenzalischen Poesie genannt. Die Großen des Reichs eiferten dem Beispiel des Hofes nach, nahmen die wandernden Sänger gastfrei in ihren Schlössern auf und versuchten sich zum Theil selbst in der Kunst derselben. *Juan I.* endlich lud durch eine feierliche Gesandtschaft, die er nach Frankreich schickte,

²⁰⁾ Schmidt, Geschichte Aragoniens im Mittelalter, S. 461.

provenzalische Dichter ein, sich nach Spanien zu begeben, um, nach dem Vorbilde der Academie der Jeux floraux in Toulouse, eine ähnliche in Barcelona zu errichten. Diese neue Stiftung wurde mit Privilegien und ansehnlichen Einkünften ausgestattet und hatte sich der sorgfamen Pflege auch der folgenden Könige zu erfreuen ³¹⁾.

Während so die Kunst der Troubadours und Jongleurs in den östlichen Marken der Halbinsel eine zweite Heimath fand, mußte ihr auch der westliche Theil derselben zugänglich werden. Schon in der Geschichte des Sid (Ende des 11. Jahrhunderts) erwähnt die *Cronica general* der juglares. Hierbei mußte nun freilich, wenn jener ganze Theil der Chronik nicht apokryphisch wäre, an jene ältere Classe volksmäßiger Sängers und Lustigmacher gedacht werden, die während des ganzen Mittelalters nicht ausgestorben zu sein scheint. Aber nicht lange nach dem genannten Zeitpunkt müssen provenzalische Dichter Aufnahme in Castilien gefunden haben; um die Mitte des 12. Jahrhunderts erscheint Alfons VIII., König von Castilien und Leon, als Gönner der Troubadours; Alfons IX. von Leon und Ferdinand III. von Castilien traten in seine Fußstapfen ³²⁾. Aus den Regierungsjahren Alfons X. (1252–1284) endlich finden sich ansehnliche Zeugnisse, die nicht bloß von der großen Verbreitung des Sängerswesens in Castilien Kunde geben, sondern auch über eigenthümliche Verhältnisse, in die dasselbe dort getreten war, Licht verbreiten. Dieser königliche Gelehrte, Dichter

³¹⁾ S. die Stelle aus der *Gaya sciencia* des Marquis de Villena in den *Origines de la lengua española* von Ramon.

³²⁾ Diez, *P. u. W. d. I.*, S. 44 n. 133. — *P. d. I.*, S. 61.

und Dichterfreund übertraf alle seine Vorgänger auf dem Thron an Freigebigkeit gegen die Sänger, die er theils an seinem Hofe in Sold nahm, theils, wenn sie in der Ferne lebten, durch Jahrgelalte unterstützte. Unter den so Begünstigten war ein Troubadour Guiraut Riquier, aus Narbonne, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, der damals in vielen Gegenden schon in Mißachtung gerathenden Sängerkunst wieder zu Ansehen zu verhelfen. Er sah die Ursache dieses Uebels in der zu jener Zeit auf gekommenen ungehörlichen Sitte, alle Dichter ohne Unterschied Jongleurs zu nennen und so selbst die ausgezeichnetsten mit den rohen Spielteuten und Possentreibern in eine Classe zu setzen. Deshalb forderte er seinen königlichen Gönner auf, diesem Unfug zu steuern und bestimmte Benennungen für die verschiedenen Classen festzusetzen. Auf diese, und aufbewahrte, Hittschrift vom Jahr 1275 folgt eine im Namen Alfons's abgefaßte Erklärung, die jedoch allem Anschein nach von dem Troubadour selbst herrührt und wohl nur ein Entwurf für die erwartete Entscheidung des Königs nach dem Sinne des Hittstellers sein sollte. Hier wird zuerst das Gesuch wiederholt und nach seinen Gründen erwogen; es wird ein Mißbrauch genannt, daß man alle Dichter und Sänger, und selbst die Zeitkünstler und Possenspieler unter dem Namen Jongleurs bezeichne. Darauf werden die verschiedenen Namen erwogen, die für die Untertheilung der verschiedenen Classen passend sein möchten. Für alle diejenigen, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, so wie für diejenigen, welche Affen, Vögel und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente

spielen, oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, wird der Name *Bouffons* festgesetzt. Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Göttern zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen, und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, sollen *Jongleurs* heißen. Denen aber, welche Verse und Liedweisen zu erfinden, Tanzlieder, *Gobla's* und *Dalladen*, *Alba's* und *Sirventes* meisterhaft zu dichten verstehen, soll der Name *Troubadours* gebühren. Den vorzüglichsten und vollkommensten unter den letztern endlich wird der Titel *Doctores* der Poesie ertheilt. — Diese ganze Weisung scheint sich nur auf Südfrankreich zu beziehen; denn „in Spanien,“ heißt es, „ist die Sache besser eingerichtet; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Instrumentenspieler heißen *Joglars*, die Nachmacher *Remendadors*, die *Troubadours* an allen Höfen *Segriers*, diejenigen Menschen aber, die, fern von gutem Benehmen, ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, werden ihrer Schlechtigkeit wegen *Cazuros* genannt; so ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen³³⁾.“

Die *Juglares* zerfielen in zwei Classen, wie aus verschiedenen Gesetzen der *Siete Partidas* ersichtlich ist. Die „Nachmacher,“ Possentreißer und *Juglares*, die öffentlich auf den Straßen für Geld singen und ihr Spiel treiben, werden für infam erklärt; diejenigen aber, welche zur Unterhaltung der Reichen und Fürsten, oder zu ihrer eignen,

³³⁾ Diez. *W. d. L.*, S. 333 ff.

Instrumente spielen und singen, sollen von diesem Spruch ausgenommen bleiben ³⁴⁾. Ein anderes Gesetz lehrt uns auch weibliche Jongleurs (juglaresas) kennen ³⁵⁾.

Um das Dunkel, das trotz dieser Nachrichten noch über der Beschaffenheit dieses Sängertums liegt, so viel wie möglich zu lichten, müssen vor Allem die verschiedenen Sprachformen unterschieden werden, deren sich im damaligen Castilien die Poesie bedienen konnte. Und hier heben sich augenscheinlich sogleich zwei Hauptklassen hervor. Die

³⁴⁾ *Díxasi los que son juglares e los remedadores e los facedores de los zaharroses que publicamente andan por el pueblo ó cantan ó facen juegos por precio, esto es porque se envilecen ante otros por aquel precio que les dan. Mas los que talesen estrumentos ó cantasen por facer solaz á sí mesmos, ó por facer placer ó sus amigos ó dar solaz á los reyes ó á los otros señores, non serian por ende enflamados.* VIIa. Partida, tit. 6, leg. 4.

³⁵⁾ *Ilustres personas son llamadas en latin las personas honradas e de gran guisa e que son puestas en dignidades así como los reyes e los que descien den de ellos, e los condes, e otrosí los que descien den dellos, e los otros omes honrados seme jantes destos. E estos tales, como quier que segun las leyes pueden recibir las barraganas, tales mugeres ya que non deben recibir así como la sierva ó hija de sierva. Nin otrosí, la que fuere aferrada nin su hija, nin juglaresa nin sus hijas, nin tabernaera, nin regatera, nin alcahueta nin sus hijas, nin otra persona de aquellas que son llamadas viles por raxon de sí mismas, ó por raxon de aquellos de descendieren; en non seria guisada cosa que la sangre de los nobles fuese embargada nin ayuntada á tan viles mugeres. E si alguno de los sobredichos fiere contra esto, si oviese de tal muger hija segun las leyes, non seria llamado hijo natural, ante seria llamado apurio, que quier tanto decir como fornecino. E demas tal hijo como este non debe partir en los bienes del padre, nin en el padre tenudo de criarle si non quisiere.* IVa. Partida, tit. XIV. leg. 3.

aus Provence oder dem östlichen Spanien eingewanderten Dichter sangen unstreitig in ihrer heimischen Mundart und durften nicht fürchten, von Fürsten und Vornehmen, vor denen sie sich hauptsächlich hören ließen, unverständlich zu bleiben; denn das Limosinische ward an den meisten europäischen Höfen, von dem englischen Heinrich II., dem deutschen Friedrich II. bis zu dem portugiesischen des Königs Diniz, mit Vorliebe gepflegt ³⁶⁾. Die ursprünglich Castilianischen Sänger dagegen mußten sich in der ausländischen Sprache doch nur mit Zwang bewegen können und daher ein ihnen geläufigeres Ausdrucksmittel suchen. Für die Lyrik aber, und namentlich für die feinem Formen, an welche die Provençalpoesie gewöhnt hatte, fanden sie die castilianische Sprache noch fast ganz ungebildet. Ein anderer Zweig des spanischen Romango, der Gallizische, verdiente in dieser Hinsicht den Vorzug. Denn schon sehr früh, seit Graf Heinrich von Burgund mit einer großen Anzahl von Rittern aus Südfrankreich nach Gallizien gekommen war, um an den Kämpfen der Könige von Castilien und Leon gegen die Mauren Theil zu nehmen, hatte sich dort die Provençalpoesie einheimisch gemacht, und den Gallizischen ³⁷⁾ Dialect für den lyrischen Ausdruck

³⁶⁾ Duarte Nuñez de Lino, *Origeme e orthographia da lingua port.* Lisboa, 1774. 4. Tom. II. pag. 76.

³⁷⁾ Oder man kann sagen den Gallizisch-Portugiesischen; denn die Gleichheit der Gallizischen Sprache mit derjenigen, in welcher die ältesten Portugiesischen Dichter ihr Liedert sangen, scheint keinem Zweifel zu unterliegen. Den Beweis dafür kann ein Vergleich des alten Portugiesischen Liederbuchs mit den gallizischen Gedichten Alfons's X. liefern. Indem hier von jenem alten *Cancioneiro* die Rede ist, darf die Bemerkung beigelegt werden, daß die Handschrift

ausgebildet. Faßt man dies und den Umstand in's Auge, daß Gallizien schon früh zu einem politischen Ganzen mit Castilien vereint wurde, so wird es nicht befremden können, wenn die castilianischen Dichter früherer Zeit sich einer Sprache bedienen, die vor der provenzalischen den Vorzug einer größern Verwandtschaft mit der andern, vor dieser aber den angeborenen der höhern Ausbildung besaß. Und daß sie dies thaten, bezeugt, neben andern Umständen, ausdrücklich eine Stelle in dem berühmten Briefe des Marqués von Santillana über den Ursprung der spanischen Poesie²⁹). Allein man hüte sich, den Worten den ausgedehnten Sinn beizulegen, den sie, so einzeln stehend, zu enthalten scheinen; untreu sind nicht alle, sondern nur die lyrischen Dichter im Geschmack der Troubadours gemeint. Denn, wenn schon unwahrscheinlich ist, daß der Volksfänger in fremder Mundart zu seinen Hörern gesprochen habe, so beweisen auch ausdrückliche Zeugnisse,

derselben aus der Bibliothek des Colegio dos Nobres zu Lissabon, wichtige Documente für die Geschichte der alten Sängerkunst enthalten soll. Sie ist reich mit Farben angemalt und mit kleinen Miniaturbildern geziert, auf denen Sänger, Spielleute und Tänzer dargestellt sind. Die eigne Ansicht des Manuscripts ist dem Verfasser dieser Geschichte nicht bekannt gewesen. Daß aber die darin enthaltenen Lieder in den Formen mit den provenzalischen, in der Sprache mit den gallizischen übereinstimmen, zeigen schon die von Lord Stuart herausgegebenen Proben derselben. E. Raynouard im *Journal. des Savans*, August 1825, und Wellermann, die alten Liederbücher der Portugiesen. Berlin. 1846. S. 35.

²⁹) „Non ha mucho tempo que qualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fursen Castellanos, Andaluces ó de la Entramadura componian todas sus obras en leugua Gallega ó Portuguesa.“ Sanchez, *Coleccion de poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Pariser Ausgabe, S. 16.

wie früh die Poesie in castilianischen Tönen reden lernte. Was die Volkedichtung der frühern Periode in der Poesie geleitet haben mochte, scheint zwar verklungen, oder nur in geringen Resten auf uns gekommen zu sein; den erzählenden Gedichten ist es dagegen theilweise besser ergangen; und diese werden wegen des vorherrschenden Charakters der Nationalität und Localität in Bezug auf Gegenstand und Behandlung für die wichtigsten Documente der alt-spanischen Literatur gelten müssen. Als das älteste unter den in ihrer ursprünglichen Gestalt aufbewahrten Denkmälern der castilianischen Sprache und Poesie ist das vielbesprochene *Poema del Cid* zu nennen, dessen Abfassung mit ziemlicher Gewißheit in die Mitte des 12. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Nach der Meinung Ginziger hat in der Weise dieses Gedichtes das älteste asturische Volks- und Heldensied gesungen ³⁹⁾, in jener weitheiligen, dem Nibelungenvers und alt-provenzalischen Reimwerken verwandten nämlich, welche auch den etwas spätern Gedichten von König Alfonso von Tivus und von Alexander dem Großen ⁴⁰⁾ zu Grunde liegt. Aber diese Ansicht beruht vielleicht auf nicht ganz sicherer Grundlage. Denn wenn auch angegeben werden kann, daß das genannte Epos sich in einzelnen Punkten an die Volkedichtung lehnt, wie z. B. aus jenen Stellen erhellt, wo der Dichter sich an seine Zuhörer wendet, so stellen doch überwiegende Gründe dasselbe als ein Produkt der Kunstpoesie dar. Hiervon trägt die Sprache, trotz ihrer Rohheit, der Rhyth-

³⁹⁾ Diez, alt-französische Romane, S. 199 ff.

⁴⁰⁾ Rodriguez de Castro, Biblioteca española. Madrid, 1796
Tomo II. pag. 304. — Sanchez, l. c., S. 370

und, trotz seiner Schwerfälligkeit, unverkennbare Spuren. Dieser jambisch anhebende Vers mit seiner ganz willkürlichen Structur ist nach dem Urtheil eines in solchen Sachen gewiß competenten Richters ¹¹⁾ der spanischen Sprache so wenig natürlich; er entbehrt so ganz jener Einfachheit und jenes ungekünstelten Sylbenfalls, welche der Volksepöe überall eigen sind, daß man ihn fremden, zunächst wohl provenzalischen Mustern nachgebildet glauben muß ¹²⁾. Der Dichter beabsichtigte allem Anschein nach, die populären Lieder zu übertreffen, indem er den von ihnen vielfach verherrlichten Lieblingshelden der Nation in einer schwierigeren und entlegeneren Form besang. Denn die Existenz solcher Lieder schon lange vor unserm Gedicht ist man in aller Hinsicht voranzusetzen berechtigt, da die Volksepöe überall das erste Produkt des sich regenden poetischen Lebens ist. Weiß doch auch das Poema nicht unendlich auf dergleichen Vorgänger zurück; denn seine Sprache, wenn auch rauh und ungeschliffen, ist es doch nicht in dem Grade, daß sie ohne vielfache frühere metrische Behandlung auch nur zu dieser Ausbildung hätte gelangen können. In Bezug auf diesen alten Volksgefang nun ist in aller Hinsicht wahrscheinlich, daß ihm der vierfüßige trochäische Vers, von zwei zu zwei Zeilen entweder durch den vollkommenen Reim oder durch die Assonanz verbunden, eigen gewesen sei. Die Eigenthümlichkeit der spanischen Sprache scheint mit diesem Maße (der sogen-

¹¹⁾ D. Augustin Turan in dem *Discurso preliminar* zu seinen *Romancero*.

¹²⁾ Vergl. Raynouard im *Journal des Savans*, 1831, S. 135.

nannten Romanzenform) ⁴¹⁾ so verwachsen zu sein, daß ihre Worte und Sätze sich wie von selbst in dasselbe

⁴¹⁾ Ein weit verbreiteter Irrthum verwechselt die Romanzenverse (romances) mit den Redondillen, da beide doch wesentlich verschieden sind: denn das Charakteristische jener besteht darin, daß sie mittels eines, durch mehrere Verspaare fortlaufenden An- oder Einschlusses in der zweiten Zeile verbunden sind; diese aber sind vierzeilige Strophen mit vollkommenen Reimen in der Stellung 1, 2, 3, 1. Dies ganz deutlich zu machen und jeder möglichen Verwechselung vorzubeugen, setzen wir folgende Beispiele hieher.

Romances.

; Nuño Vero, Nuño Vero
Buen caballero probado,
Hinquedes la lanza en tierra,
Y arreando el caballo!
Preguntaros he por nuevas
De Baldo vinos, el Franco.

Dies ist die ausgebildete Romanze, welche später von dem Drama aufgenommen wurde, und in welcher immer nur die Añonanz, nie mehr der vollkommene Reim vorkommt. In den älteren Romanzen verbinden sich oft der An- und Einschluss, d. h. es treten nach Versen vollkommene Reime oder bloße Añonanz ein, aber die Endreime werden durch das ganze Gedicht festgehalten, z. B.

Porque el gran emperador
Así lo había mandado,
Llegó el valiente Roldán
De todas armas armado
En el fuerte Brindor,
Su poderoso caballo,
Y la fuerte Durlindana
Muy bien ceñida a su lado,
La lanza como una espada,
El fuerte escudo abrazado etc.

Redondillas.

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir.

schmiegen, und die Rede sich zwanglos in seinem bequemen und doch anmuthig beschränkten Gleise bewegt. Und so ergoß sich unstrittig auch das Lied zuerst in die Weise, die sich am nächsten und natürlichsten darbietet ^{44a)}. Freilich kann die Existenz der Romanze mit historischer Gewißheit kaum bis in die Zeit Ferdinands des Heiligen (1220—1252) hinauf verfolgt werden ^{44b)}, allein der treffliche spanische

Porque el placer del morir
No me torne á dar la vida.

Von Deutschen und sogar neueren spanischen Schriftstellern (z. B. Sarmiento) wird der Name Redondillas für eine Universalbenennung aller trochäischen Verse von vier Füßen gehalten, und dann wieder in wunderlicher Weise je nach der Aßenanz oder der Stellung der Reime unterschieden; allein die älteren Spanier wissen hiervon nichts, sondern halten Romances und Redondillas immer auf einander.

^{44a)} El verso de ocho sílabas es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla mas antiguo que en alguna otra de las vulgares, y así en ella solamente tiene toda la gracia, lindexa y agudeza que es mas propia del ingenio español. — Argote de Molina, discurso sobre la poesia castellana.

El de ocho sílabas es el mas famoso, mas antiguo, mas natural y mas comun. — Sarmiento, Memorias para la historia de la poesia española. Sarmiento führt viele Stellen alter Chroniken und der Alfonskaiserlichen Gesetze an, die, obgleich als Prosa geschrieben, doch wirkliche Romances sind.

^{44b)} Hay memoria en diversos lugares del Repartimiento de Sevilla de Nicolas de los Romances y Domingo Abad de los Romances; ambos quiere Argote de Molina que fuesen poetas del Santo Rey; y de Domingo Abad de los Romances: „Este nuestro poeta (dice) escribió en Castellano, que es lo mas antiguo que he visto en Castilla; y por el gusto de los curiosos pondré aquí una Serranica, que dice así:“

En como del Puerto
Cuidéme ser muerto

Gelehrte D. Augustin Turan hat scharfsinnig hervorgehoben, wie sich in den uns aufbewahrten ältesten Gedichten

De nieve y de frío,
Y de ese rucio
De la madrugada.

A la decida
De una corrida
Valle la Serrana
Fermosa, lozana
E bien colorida.

Dixele à ella:
Omíllome bella,
Diz tu, que bien curres,
Aqui no te engorres,
Que el sol se recala.

Dix el: frío tengo,
E por van venga
A vos, fermosura;
Quered por mesura
Ahrir la posada.

Dixo la moza:
Cormano, la choza
Esta defendida,
Non habedes guarida
Sin facer jornada.

Domingo Abad de los Romances y Nicolas de los Romances quedáron avecinados en Sevilla, que consta de escrituras del Archivo de la Santa Iglesia.

Diego Ortiz de Zuñiga, Anales eclesiasticos y seculares de Sevilla. Edicion de Madrid, 1793. Tom 1. pag. 198.

Tad angeführte Viehdien (gegen dessen Richtigkeit sich überhaupt wohl bedeutende Zweifel erheben lassen) ist freilich nicht in Romanzenform, und überhaupt läßt sich aus dem Ausdruck Romances nichts beweisen, da dieser in der früheren Zeit ganz allgemein ein Gedicht

dieser Gattung, die in ihrer Totalität die Mitte des 14. Jahrhunderts vielleicht nicht übersteigen, Reste von noch ältern befinden, die, der umgestaltenden mündlichen Ueberlieferung zum Trotz, in die früheste Periode des asturischen Krieges hinaufreichen.

Wenn die Romanzen im Allgemeinen auch im ganzen Volke verbreitet waren, so wurden die erzählenden doch wahrscheinlich vorzugsweise von den *Joglaires* vorgetragen, von denen sie zum Theil auch verfaßt sein mögen. Diese Sängler hatten, wie wir sahen, in der Recitation poetischer Erzählungen eins ihrer Hauptgeschäfte; in Gastillen aber konnten sie kaum auftreten, sich hierzu der Romanzenform zu bemächtigen, als der geeignetsten für die populäre Wirkung, die sie beabsichtigten. Es ist wohl nicht zu gewagt, wenn wir, was zunächst von den *Joglaires* gilt, die im Gefolge der spanischen Troubadourpoesie auf-

in *Romance*, in der Vulgarsprache bezeichnete; aber die Vermuthung, daß die beiden Dichter, die der heilige Ferdinand zur Eroberung von Sevilla mitgenommen, wirklich Romanzenfänger gewesen seien, liegt nahe. Gewiß ist es, daß man wenige Jahre später unter Alfons X. den achtstrophigen trochäischen Vers in einer, fast ganz mit der Romanze übereinstimmenden Form anwandte; die Werke dieses Königs selbst liefern hiervon zahlreiche Beispiele, denn wenn man von seinen *Vie*, deren den Refrain am Ende jeder Strophe wegnimmt, so erhält man Romanzen: z. B.:

E de tal razon com esta
 Vos direi com huna vez
 A Virgen Santa Maria
 Un muy gran miragre fiz
 Po lo hon Rey Don Fernando
 Que foi comprido de prez.

treten, auch auf ihre Vorgänger, die ältern Volksfänger, ausdehnen. Vielleicht schon zu den Zeiten der Helden, die sie feierten, erschollen die Romanzen von Mudarra und Bernardo del Carpio. Der Rhapsode, als Begleiter des Helden, griff vor Beginn der Schlacht in seine Leier, um durch Erinnerungen vergangenen Ruhmes oder durch Verherrlichung gleichzeitiger Großthaten den Muth der Kämpfer zu befeuern. Im Frieden aber war er überall ein willkommenener Gast; ihm lauschte das Volk auf Straßen und Plätzen, wenn er von Kaiser Karls Paladinen oder den Infanten von Lara erzählte; ihm öffneten sich die Thore der Schlösser; er war die Zierde jedes Festes und erfüllte die Seelen der Hörer mit Staunen und Rührung, sei es, daß er denkwürdige Begebenheiten der Landesgeschichte, oder die Schicksale unglücklich Liebender, oder Rittermärchen und Sagen von einem fernen Zauberreiche der Phantasie berichtete.

In Bezug auf die Vortragsweise der Romanzen tritt von Neuem die Vermuthung ein, die schon bei Erwähnung der provenzalischen Erzählungen ausgesprochen wurde; und die Annahme einer mimisch-dramatischen Art der Recitation scheint hier noch durch einen besondern Grund unterstützt zu werden. Dieser liegt in der Beschaffenheit der Romanze selbst, welche in merkwürdiger Weise auf der Gränzseide zwischen dem Epos und dem Drama schwankt; gehört sie als erzählend in's Reich des erstern, so ist sie doch in der Art der Erzählung vergegenwärtigend wie das Drama. Man betrachte nur einige der prägnantesten von diesen Gedichten, z. B. die von Garferos, vom Marqués von Mantua, vom Grafen Glareo von Montalvan (wir

nennen hier absichtlich solche, die in ihrer alterthümlichen Form auf eine frühe Entstehungszeit hindeuten). Mit welcher darstellenden Kraft wird hier das Geschehene vor-geführt! Wie wird der Hörer gleichsam zum Zuschauer und Theilnehmer der erzählten Begebenheit gemacht! Wie lebendig und dramatisch treten einzelne Redende aus dem Gange der Erzählung hervor! In der That, dieser Charakterisierung der Romanze ist so hervorstechend, daß er allein auf eine Vermuthung führen könnte, für welche doch außerdem noch dieselben Gründe sprechen, die für die ähnliche Vortragweise der provenzalischen Jongleurs geltend gemacht wurden. Weitere Hypothesen über die Art, in welcher die *Joglares* den Inhalt ihrer Erzählungen den Hörern vorführen mochten, sollen hier nicht aufgestellt werden. Man könnte annehmen, daß, während ein Sänger die Romanze her sagte, andere Spielleute und *Remedadors* die erzählte Begebenheit pantomimisch darstellten. Dann wäre dies ein frühes Vorbild jener Weise, in welcher später, wie das bekannte Capitel des *Don Quixote* vom Meister Peter zeigt, die Puppenspieler die Volkssagen darstellten. Allein die Voraussetzung wird durch keine gewichtigen Gründe unterstützt. Am nächsten liegt auch hier, wie bei den Jongleurs, die Annahme, daß der Sänger ohne Mitwirkung Anderer allein agirte, seinem Vortrag aber durch lebendiges Geberdenspiel und durch passende Veränderungen der Stimme einen dramatischen Charakter gab.

In welche enge Verbindung diese Dichtart hiedurch mit dem spätern Schauspiel tritt, wird einleuchten, zumal wenn wir die Bemerkung anticipiren, daß die Romanze

zur Zeit des Vöyc de Nucha jede Theatervorstellung einleitete, dann als Proa oder Prolog fortleitete, und endlich als organischer Theil des Dramas mit diesem selbst verschmolz.

Aber auch, wenn unsere Vermuthung über die äußerliche, im Vortrag liegende Verbindung der besprochenen Dichtgattung mit dem Drama als unbegründet zurückgewiesen werden sollte, so bleibt doch noch die innerliche Verwandtschaft zwischen beiden. Es liegt zu Tage, welchen wichtigen Einfluß die Romanze durch ihre bewegliche Darstellung und dramatische Lebendigkeit auf die Hervorbildung des eigentlichen Schauspiels haben mußte; — Aufzählung genug, sie in einer Geschichte des letztern nicht zu überreichen. Und so darf hier auch wohl ein Blick auf die Stoffe geworfen werden, welche diese in ihrer Art einzigen Producte eines überreichen poetischen Lebens als geeignete Vorwürfe für die dramatische Behandlung darboten, und größtentheils schon für eine solche vorbereiteten. Zuerst was die Landesgeschichte, reich an großen Begebenheiten und gewaltigen Catastrophen, an die Hand gab: der Uebermuth des letzten Gothenkönigs; die überreite Rache des Grafen Julian; die unselige Schlacht, die mit dem Sturz der Gothenmonarchie und dem tragischen Untergang des Roderich endete; der heroische Widerstand Pelagos in Asturien; die glorreichen Thaten des Sid, seine Liebe zur Ximena, sein Zweikampf mit deren Vater, seine immer mit Unbath belohnte Ergebenheit für den angestammten Herrscher; die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora; die romantische Liebe Alfonso's VI. zur schönen Zaida, des Gonzalo Gustios de Lara zur Tochter Almanfords; der Brudersstreit zwischen Peter dem Graus-

samen und Heinrich von Traslamare, ähnlich dem des
 Stoffes und Polonices; der Mord des Meisters von St.
 Jago und das traurige Schicksal der unschuldigen Blanca
 von Bourbon; der Glanz und jähe Sturz des Alvaro de
 Luna, und die ritterlichen Abenteuer des D. Pedro Nisso.
 Dann, was aus fremden Sagenkreisen früh nach Spanien
 verpflanzt und eigenthümlich umgestaltet wurde, die reich
 bewegten Geschichten von Karl dem Großen und seinen
 Paladinen, dem gewaltigen Roldan, dem treuhigen Rei-
 nalbos und jenem Gavferos, der schon als Knabe unter
 tragischen Geschichten zum Manne reifte, und später den
 wunderbaren Zug in's Land der Mohren unternahm, um
 seine Gattin zu befreien. Diejen Dichtungen verwandt,
 aber auf ursprünglich spanischen Traditionen beruhend, die
 fabelhaften Thaten des Bernardo de Carpio, das an Wun-
 derbegebenheiten reiche Leben des Fernan Gonzalez, der
 schmachliche Verrath an den Infanten von Lara und der
 Rachezug des Mudarra. Endlich, obgleich der Geschichte
 angehörig, doch schon früh in die Farben der Sage ge-
 kleidet, der Kampf um Granada mit allem dem romanti-
 schen Interesse, das sich an ihn knüpft. Auf der einen
 Seite zwischen festlichen Turnieren und Jambros der Streit
 der befeindeten Ritter; in den zauberischen Hallen der
 Alhambra und des Generalife der schwachvolle Zwist zwi-
 schen Vater und Sohn, die blutige Catastrophe im Saal
 der Vencerragen, der Mord der Merayma, und jener
 Kampf, in dem spanische Tapferkeit die Ehre der verläum-
 deten Mohrenkönigin gegen die verrätherischen Jegriss ver-
 fecht; auf der andern die Macht der religiösen Begeist-
 rung in den abenteuerlichen Thaten des Giesmeislers von

von Salatrava, des Hernan Perez de Vulgar und so vieler christlichen Ritter — das sind nur einige von den unüberschbar vielen Stoffen, welche die Romanzenfänger den spätern Dichtern zu dramatischer Behandlung überlieferten; und wir werden in der Folge oft bemerklieh zu machen haben, wie gut die letztern sich auf Benutzung dieser Fundgrube verstanden, und wie genau sich ihre derartigen Werke oft an ihre Vorbilder angeschlossen.

Diese Verfolgung einer einzelnen, mit den Anfängen des Theaters zusammenhängenden Erscheinung hat dem Gange unserer allgemeinen Darstellung vorgegriffen. Wir kehren nun zu dieser zurück.

Der letzte gewaltige und energische Angriff der Ungläubigen gegen die wiederauflebenden christlichen Reiche hatte im Jahr 998 doch mit der Niederlage seiner Urheber geendigt. Von nun an wurde die Kraft der Araber mehr und mehr gebrochen, zumal seitdem das maurische Reich nach dem Untergange der Omajyaden (1038) in mehrere kleine Staaten zerfiel und das junge Königreich Castilien, zu welchem die frühere Grafschaft dieses Namens mit Leon verschmolzen war, es nur mit einer vielfach getheilten feindlichen Macht zu thun hatte. Die Siegeszüge Alfons's VI., 1095 durch die Eroberung von Toledo gekrönt, die gewaltigen Anstrengungen Alfons's I., den neben der Krone von Aragon auch die von Castilien und Leon schmückten, demüthigten endlich die Mohammedaner dergestalt, daß sie fortan die Eroberungspläne einstellen mußten. Schon athmeten die tapfern christlichen Stämme in weiteren und gesicherten Grenzen. Die alten Städte Avila, Segovia, Salamanca, Toro und Zamora bevölkerten sich von Neuem. Schon mischten sich ausländische

Ritter unter die castilianischen, um an ihren glorreichen Kreuzfahrten Theil zu nehmen. In diesen Kämpfen entwickelte sich der ritterlich-romantische Sinn des Zeitalters zu seiner vollen Blüthe; und zugleich ward durch ihn ein Umschwung in den Sitten herbeigeführt. Die bisherige raube Lebensweise begann einer edleren Bildung zu weichen. Der feinere Ritter Sinn widmete von nun an die Waffen nicht bloß dem ernstlichen Kampfe, sondern zugleich dem Dienste der Damen und suchte in festlichen Spielen Befriedigung der Ruhmliebe. Dies weckte und nährte den Sinn für öffentliche Lustbarkeiten. Einzelne Volkserzählungen, wie das Langenwerfen (*Hofordear*) und die Eitergefechte mochten seit lange üblich sein; seit dem Jahr 1107 aber finden wir vielfache Erwähnungen von Turnieren und Ritterspielen, die in Gegenwart der Damen mit großer Pracht gefeiert wurden¹⁵⁾; zugleich veredelten sich auch die Feste, zu welchen die Vermählungen der Großen den Anlaß gaben, und provenzalische, gallicische oder einheimische Säger durften nicht fehlen, um sie durch Musik und Spiel zu verschönen.

Im 11. Jahrhundert begannen die Pilgerfahrten nach dem Grabe des Schutzpatrons von Spanien zu St. Jago de Compostella allgemein üblich zu werden¹⁶⁾. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die große Menge der Gläubigen aus allen Gegenden mit ihrer Lust, zu hören und zu schauen, hier früh dramatische Darstellungen geistlicher Geschichten hervorrief, obgleich keine historisch beglaubigten

¹⁵⁾ *Historia de las grandezas de Avila* par Fr. Luis de Ariz, parte II, pag. 37.

¹⁶⁾ Madden, *Historia critica de España*, T. XIII. © 327.

Zequisse vorliegen, um die Bestimmtheit zu rechtfertigen, mit der Mas Raimon die Existenz dieser Pilgerdramen annimmt.

Die Sieger fanden in der Mehrzahl der Städte, die sie den Ungläubigen abgewannen, christliche Gemeinden und Kirchen vor, in denen sich die alten gottesdienstlichen Bräuche erhalten hatten⁴⁷⁾, und wurden so von Neuem mit den Normen des feierlichen Cultus bekannt, denen sie vielleicht im Tumulte des Krieges entfremdet worden waren. Die mozarabische Liturgie wich zwar seit dem Jahre 1000 der römischen, allein auch in dieser waren die Hymnologie und der antiphonische Gesang wesentliche Bestandtheile⁴⁸⁾. Es scheint, daß schon sehr früh neben der lateinischen auch die Vulgärsprache für das Kirchenlied angewendet wurde. Das älteste erhaltene Beispiel hiervon findet sich unter den Werken des Gonzalo Berceo, eines Weltgeistlichen, der im Anfang des 13. Jahrhunderts blühte⁴⁹⁾; ein Gesang der Wächter am Grabe des Herrn, mit einem vom Chöre wiederholten Refrain (*estribillo*), augenscheinlich zum Absingen bestimmt, was auch schon die Ueberschrift *Cántica* andeutet, und vielleicht Bruchstück eines alten Kirchendramas oder einem solchen nachgebildet⁵⁰⁾.

Wäge denn hier bemerkt werden, daß nach aller Wahrscheinlichkeit sich aus den einzelnen, dem Drama mehr oder

⁴⁷⁾ Masden, T. XIII. S. 198 und 277.

⁴⁸⁾ Binterim, Denkwürdigkeiten der katholischen Kirche, Bd. IV.

Th. 2.

⁴⁹⁾ Sanchez, l. c. (Pariser Ausgabe), S. 231.

⁵⁰⁾ Vergl. Rodriguez de Castro, Biblioteca esp. Tom. II. pag. 632, a.

mindern verwandten Erscheinungen, den mimischen und dialogischen Vorübungen der Jongleurs, den pantomimischen Tänzen, den gottesdienstlichen Wechselgesängen, schon im Laufe des 12. Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, eigentliche dramatische Vorstellungen entwickelt hatten; eine Vermuthung, die kaum zurückzuweisen ist, wenn erwogen wird, wie, nach gleich anzuführenden Zeugnissen, ein Jahrhundert später die Aufführung von Schauspielen schon so allgemein und verbreitet war, daß sie einschränkenden Bestimmungen der Gesetzgebung unterworfen werden mußte.

Mit den Thaten Ferdinands des Heiligen hebt jene Reihe erfolgreicher Erscheinungen an, durch welche das 13. Jahrhundert eine der denkwürdigsten Epochen der spanischen Geschichte bildet. Die Ungläubigen, von nun an auf Granada und sein Gebiet zurückgezogen und sich auf den Vertheidigungskrieg beschränkend, überließen der aufkeimenden christlichen Cultur ein weites und gedeiblicheres Feld. Die Schätze maurischen Wissens und maurischer Kunst verbreiteten sich aus den nun geöffneten Thoren von Cordova und Sevilla über das erobernde Volk. Was die Thatkraft des Vaters so an neuen Quellen der Bildung erschlossen hatte, ward durch die sorgsame Pflege des Sohnes zu fruchtbringender Wirksamkeit geleitet. Alfons X., der Weise oder Gelehrte, war unter allen Fürsten seiner Zeit der entschiedenste Förderer der Wissenschaften, der eifrigste Pfleger der Cultur. Seine Bestrebungen, Wissen und Kenntnisse unter dem Volke zu verbreiten, der Eifer, mit dem er alte wissenschaftliche Ansichten erweiterte und neue gründete, übten einen nachhaltigen Einfluß auf die spanische Bildung. Besonders erspriechlich für die Literatur aber

war die Sorge für die Pflege der Landessprache, die er nicht allein durch zahlreiche von ihm angeregte, sondern auch durch eigene Schriften bekundete. Unter den letzteren ist uns hier zunächst die Sammlung von *Cántigas* zu Ehren der heiligen Jungfrau wichtig. Diese in galicischer Sprache geschriebenen Pieder und geistlichen Romanzen, interessante Beispiele für die Formen des alten Kirchengesangs, haben sich, vierhundert an der Zahl, mit ihren ursprünglichen Eingeweihten in verschiedenen Handschriften des Obreris und der Kathedrale von Toledo erhalten. Sie schliessen jede ihrer Strophen mit einem Refrain, der augenscheinlich bestimmt war, vom Chor gesungen zu werden, und liefern so den Beweis für das Alter der mit dem Namen *Villancicos* bezeichneten Gedichte, deren in dieser Geschichte des Theaters noch häufig zu erwähnen sein wird ²¹⁾.

Wie Alfonso die verfallende Kunst der Troubadours von Neuem zu veredeln und auf eine höhere Stufe zu heben suchte, so wandte er auch sein Auge auf die dramatischen Belustigungen, die im damaligen Spanien schon sehr verbreitet gewesen sein müssen, und bemühte sich, den dabei eingerissenen Mißbräuchen zu steuern. Es geschah dies in einem Gesetz der zwischen 1252 und 1257 erdritten *Siete Partidas*, einem für die Kenntniss des ältesten

²¹⁾ Rodríguez de Castro, *Biblioteca española*, Tom. II. pag. 621 ff. — Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía*. Sevilla, 1299, fol. 151 ff. — Ortis de Zuñiga, *Annals de Sevilla*. Madrid, 1793, V. I. pag. 94 und pag. 304 ff. — Papebroch, *acta vitae S. Ferdinandi Antverpiae*, 1684, pag. 381 ff. — Terreros y Pando *Paleografía española*. Madrid, 1758, pag. 71. — Aréol, in den *Wiener Jahrbüchern*, Jahrgang 1831.

spanischen Dramaß überaus wichtigen Document. „Die Geistlichen — heißt es in Partida I. tit. VI. ley 34. — sollen keine Spottspiele (Poffenspiele) darstellen, damit die Leute herbeikommen, um zu sehen, wie sie aufgeführt werden; und wenn andere Personen dergleichen darstellen, sollen die Priester nicht dabei zugegen sein, weil da viel Häßliches und Unanständiges vorfällt. Auch sollen diese Dinge nicht in den Kirchen getrieben werden; vielmehr verordnen wir, daß man diejenigen, die dergleichen thun sollten, mit Schimpf daraus vertreiben soll; denn die Kirche Gottes ist gemacht, um zu beten, und nicht um Poffen darin zu treiben. — — — Doch gibt es Vorstellungen, die den Geistlichen erlaubt sind, wie z. B. die von der Geburt unseres Herrn Jesus Christus, worin gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kam und wie er ihnen sagte, Jesus Christus sei geboren; und dann die von seiner Erscheinung, wie die drei Magier kamen, um ihn anzubeten, und die von seiner Auferstehung, welche zeigt, wie er gekreuzigt ward und am dritten Tage auferstand; — solche Dinge, wie diese, welche den Menschen ermuntern, Gutes zu thun und Ehrfurcht vor dem Glauben zu haben, können sie darstellen, auch noch deshalb, damit die Menschen sich erinnern, daß, so wie hier, es sich in der Wirklichkeit zugetragen habe. Aber sie müssen das mit Ordnung und großer Frömmigkeit thun, und in den großen Städten, wo Erzbischöfe oder Bischöfe sind, und auf Geheiß dieser oder ihrer Stellvertreter, aber nicht auf Dörfern, oder an schlechten Orten und um Geld damit zu gewinnen ⁵²⁾.“

⁵²⁾ Los clerigos — — — no deban ser sacadores de
Geld. d. VII. in 1500. l. 40.

Aus diesem bemerkenswerthen Gesetze ergibt sich als völlig gewiß: 1) daß in Spanien um die Mitte des 13. Jahrhunderts Vorstellungen von geistlichen sowohl als weltlichen Schauspielen üblich waren; 2) daß sie sowohl innerhalb der Kirchen als außerhalb derselben Statt fanden; 3) daß sie nicht bloß von Geistlichen, sondern auch von Laien dargestellt wurden; 4) daß die Schauspielkunst als Erwerbszweig betrieben wurde, und 5) daß die aufgeführten Stücke nicht bloß in stummer, pantomimischer Action bestanden, sondern gesprochen wurden. Das letztere geht aus der Erwähnung des Spiels von Christi Geburt hervor, in welchem gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kommt und ihnen sagt, daß der Herr geboren sei."

juegos de escarnios porque los vengan á ver gentes, como se hacen « si otros omes los seieren, nos dohen los clérigos hi venir, porque facen hi muchas villanias é desonpauturas. Ni deben otrosi estas cosas facer en las eglesias: antes decimos que los deben echar de ellas deshonradamente á los que lo seieren: en la eglesia de Dios es fecha para orar e non para facer escarnios en ella. — — Pero representacion hay que pueden los clérigos facer, así como de la naciencia de nuestro Señor Jesucristo en que muestra como el angel vino á las pasturas, é como los dijo como era Jeseo Cristo nacido. E otrosi de su aparicion como los tres reyes magos lo vinieron á adorar. E de su resurreccion que muestra que fué crucificado é resucitó al tercero dia: tales cosas como estas que mueven al ome á facer bien é á haber devociun en la fe, pueden las facer, é demas, porque los omes hayan remembrança que segun aquellas fueron las otras fechas de verdad. Mas esta deben facer apuestamente é con muy grand devociun é en las ciudades grandes donde oviere arzobispos ó obispos, é con su mandado de ellos ó de los otros que toviere sus veces, é non lo deben facer en las aldeas, nin en los logares viles, nin por ganar dinero con ellas (Partida 1. tit. VI. ley 34).

Ueber die sonstige Beschaffenheit der damaligen Schauspiele können nur Vermuthungen aufgestellt werden. Die einzelnen geistlichen Darstellungen, die das Gesetz namhaft macht, werden nur als Beispiele unter verschiednen andern hervorgehoben; es ist jedoch beachtenswerth, wie sie auf jenen Enklus heiliger Begebenheiten Bezug haben, der am frühesten und in den verschiedensten Ländern zu dramatischer Behandlung benutzt wurde. Außerdem werden die Geschichten des alten und des neuen Testaments, wie der Hellsagenlegende genug erbaulichen und für die Priester unausschöpflichen Stoff geboten haben. Neben den geistlichen Stücken erwähnt der Gesetzgeber noch die *juegos de enano* (Spottspiele), unstreitig possenhafte Darstellungen von Scenen des gewöhnlichen Lebens, und als Vorgänger der spätern *entremeses* zu betrachten, wie jene heiligen Spiele als Anfänge der nachherigen Autos. Uebrigens ist wohl anzunehmen, daß die wandernden Schauspieler auch die Erzählungen der Romanzensänger für ihre Zwecke ausgebeutet haben werden, was ihnen um so näher liegen mußte, da sich ohne Zweifel wegen der Aehnlichkeit ihres Betriebes viele *Joglars* unter sie mischten.

In Betreff der Form der alten Dramen sprechen alle Vermuthungen für eine metrische. Ließen sich gebildete Geistliche oder Kunstdichter herab, solche Spiele zu schreiben, so mochten sie *versos de arte mayor* oder andere künstliche Maße anwenden; wurden aber, was wahrscheinlicher ist, die Stücke von den Volksängern verfaßt, oder von den Schauspielern selbst improvisirt, so bot sich zunächst die Weise dar, in welcher sich die Volkspoesie am liebsten bewegte — der achtsyllbige Romanzenvers.

Mit den geistlichen Darstellungen war vermuthlich der Kirchengefang, und, wenn man vom spätern Brauch auf einen frühern zurückschließen darf, namentlich das Abhängen von Villancicos in Verbindung gebracht.

Eine andere Verordnung der *Siete Partidas* verbietet den Feßenspiellern, Priester-, Mönchs- oder Nonnenkleider anzulegen, um die Geistlichen nachzuäffen ⁵³⁾.

Die von Urban IV. angeordnete und alsbald von der ganzen Christenheit mit größtem Enthusiasmus aufgenommene Feiertag zu Ehren der heiligen Eucharistie (das Fest des Archeleichenwands oder *Corpus Christi*) verbreitete sich unter der Regierung Alfonso's X. auch in Spanien. Unter den Ceremonien und Processionen, durch welche diese Feiertag verherrlicht wurde, waren in den meisten Ländern schon sehr früh dramatische Darstellungen heiliger Geschichten üblich ⁵⁴⁾. Die älteste bestimmte Nachricht, daß dies auch

⁵³⁾ *Vestir no deve ninguno habitos de religion, sino aquellos que los tomaron para servir a Dios, ca algunos ay que los traen a mala entencion, para remedar los religiosos e para fazer otros escarnios e juegos con ellos e es cosa muy desaguisada que lo que fue fallado para servirio de Dios sea torçado en desprecio de santa Iglesia o en abilitamento de la religion, onde cualquier que vestiesse habitos de monjes e de monjas o de religiosos deve ser echado de aquella villa o de aquel lugar donde lo fiziere a azotes. E si por aventura clérigo fiziere tal cosa, porque le estaria peor que a otro ome, devele poner su prelado gran pena, segun oviere por razon: ca estas cosas tambien los prelados como los judgadores seculares de cada un lugar las deven mucho escarmentar que no se fagan. La Partida, lib. VI, leg. 36.*

⁵⁴⁾ *Jacobus Gretser, de sacris peregrinationibus. Ingolstadt, 1606, §. 274. — Id. de Catholicis Ecclesiis sacris processionalibus et supplicationibus libri II, §. 137. — Id. De Festis*

in Spanien der Fall war, findet sich in einem liturgischen Codex der Cathedral von Gerona vom Jahr 1360⁵³⁾. Hier wird erzählt, wie das Fest des Corpus unter **Berenguer Palaciolo**, Grafen von Barcelona (starb 1314), in Gerona eingeführt wurde, und darauf eine Procession mit Riesen und lächerlichen Figuren erwähnt, die am Morgen des Frohnleichnamtages Statt fand. — ein Brauch, der sich bis in spätere Zeiten erhielt und noch näher geschildert werden soll; nach diesem komischen Aufzuge pflegten die Beneficiaten der Kirche verschiedene geistliche Schauspiele, unter andern das Opfer des Isaac und den Traum und Verkauf des Jacob, aufzuführen. Und somit hätten wir im 14. Jahrhundert Autos, die in Bezug auf ihre Veranlassung füglich sacramentalen genannt werden können, wenn gleich sie noch keinen bestimmten innern Bezug auf den Gegenstand des Festes, den Leib des Herrn, gehabt zu haben scheinen.

Die erwähnte Liturgie führt unter andern gottesdienstlichen Bräuchen noch verschiedene geistliche Vorstellungen an, die jährlich an bestimmten Tagen wiederholt wurden. Die Canonici der Cathedral mußten sich bei ihrer Aufnahme förmlich verpflichten, am Ostermorgen das Spiel

Christianorum et Benedictionibus, in den Opp. Regensburg. 1755. Th. V. — *Thesaurus sacrarum rituum* von Gavanti. Lugduni, 1643, S. 353. — Cardinal Lambertini (Benedict XIV.) de *Jeun Christi matrisque ejus festis*. Patavii, 1751, S. 311.

⁵³⁾ Floren (Enrique), *Risco, Morino y Canal Kapna sagrada*, theatro geografico-historico de la iglesia de España. 1734—1832. Band 43. Madrid, 1832, S. 17. Das hier mitgetheilte wichtige Document ist bisher für die Geschichte des spanischen Theaters ganz unberücksichtigt geblieben.

„von den drei Marien“ aufzuführen. In der zweiten Weihnachtvesper fand eine Darstellung der Steinigung des h. Stephan statt, während der Octave der unschuldigen Kindlein aber eine possenhafte Lustbarkeit, bei der sich die Chorfnaben verummien und einer von ihnen die Funktionen des Erzbischofs verrichtete.

Was zunächst von einer catalonischen Stadt gemeldet wird, läßt mit Zuversicht auf analoge gleichzeitige Bräuche im übrigen Spanien schließen. Die unruhigen Zeiten der nächsten Nachfolger Alfonso's X. waren nicht geeignet, die Fortschritte irgend einer Kunst zu begünstigen. Desso besserten sich die Umstände, als in Alfonso XI. von neuem ein reger Beförderer des Wissens und der Bildung den Thron bestieg. Unter ihm strahlte das romantische Ritterthum in seiner vollen Glorie und wurde durch das in dem Orden de la Banda eingeführte Institut gleichsam zum Gesetz für alle Orden erhoben ³⁰⁾. Turniere und

³⁰⁾ *Cronica de Alfonso XI.*, pag. 177 ff. Edición de Madrid, 1767.

Eben die Mitter Partidas reden von den Obliegenheiten des Ritterstandes in einem Ton, der an den Amadis oder Palmerin de Oliva erinnert. „Der Ritter muß heile und glänzende Kleidung tragen, und in den Städten einen langen, wallenden Mantel, um dem Volke mehr Ehrfurcht einzuschüßen. Sein gutes Roß muß sich durch Schönheit und Reichtum des Geschmacks auszeichnen. Er muß edelmüthig leben und sich alle unmännlichen und erschließenden Verwundungen verweigern. Während der Nahlzeit muß er sich die Thaten vergangener Zeiten vortragen lassen, um seinen Muth zu befeuern, und in der Schlacht den Namen seiner Dame anrufen, damit ihm dies frischen Muth in die Seele gieße und ihn vor unritzerlichem Thun bewahre (Part. II. tit. 31).“ — Es läßt sich aus vielen Stellen alter Chroniken und Geschichtsschreiber beweisen, daß die itenden

feilliche Spiele verschönerten bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten den Hof dieses Fürsten. Dessen unerachtet findet sich keine Nachricht, daß unter ihm irgend etwas im Fache des eigentlichen Drama's geleistet worden sei. Was in der Gedichtsammlung des Infanten Juan Manuel näheren oder ferneren Bezug hierauf haben mochte, ist mit dieser selbst verloren gegangen; und der Graf Lucanor desselben erlauchten Verfassers, eine sonst so reichhaltige Quelle für die Kenntniß der Eigenheiten jener Zeit, bietet der Geschichte des Theaters kein Material. Nicht ganz so unergründlich sind in dieser Hinsicht die theilweise aufbewahrten Werke eines andern Dichters derselben Periode, des Juan Ruiz, Erzbischofs von Hita (geboren gegen Ende des 13. oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts, gestorben um 1350). In der zu einem solchen Ganzen verknüpften Sammlung

Ritter in Spanien nicht bloß in der Phantasie der Romanschreiber existirt haben. Arnando de Pulgar spricht von mehreren Cavalieren seiner Bekanntschaft, die in ferne Länder gezogen seien, um Abenteuer und ehrenvolle Thaten zu bestehen, und fährt dann fort: „E si decir de otros Castellanos que con ánimo de Caballeros fueron por los Reynos estranhos á hacer armas con qualquier Caballero que quisiere hacerlos con ellos, e por ellos ganaron honra para si e fama de valientes y esforzados Caballeros para los hijosdalgo de Castilla“ (Pulgar, Claros varones, tit. 17). — In den Paston letters wird erzählt, am Heile Heinrich VI von England sei ein spanischer Ritter erschienen „with a kerchief of Fleurance iwrapped aboute his arme, the gwyth Knight wyll reave a course wyth a sharpe spere for his son's lady sake“ (Fearn, Original letters (1797), vol. I. p. 6). — Monstrelet berichtet die Abenteuer eines tapferen Castilianers, der an den Hof von Burgund gekommen sei, „um sich Ehre und Bewunderung zu erkämpfen,“ und durch seine ungewöhnliche Aushoheit allgemeinen Aufsehens erregt habe (Chroniques. Paris, 1593, tom. II. pag. 109).

von Erzählungen, Schwänken, Fabeln und Liedern, die dieser hinreichende Mann verfaßt hat³⁷⁾, findet sich zwar nichts völlig zum Drama Abgerundetes, aber doch Verschiedenes, was bei der Darstellung des beginnenden Schauspiels nicht unberücksichtigt bleiben darf. Dahin gehören die Hirtengedichte (*Serranas*), von denen mehrere an die provenzalischen *Pastoretas* erinnernde Proben mitgetheilt werden; sodann die für die Geschichte des Volksliedes wichtigen Verse, in denen der Dichter erzählt, er habe viele *Truyllos* und Gassenbauer für jüdische und maurische Sängerinnen, *Cantares* für Blinde und fahrende Schüler und andere umziehende Säger, so wie eine Menge *Exott-* und *Scherzgedichte* verfaßt³⁸⁾. Vornämlich aber zieht die Liebesgeschichte von Don Melon und der Toña Enbrina (*Copla* 557—865) wegen des fast durchgehend gebrauchten Dialogs und der oft ächt dramatischen Dar-

³⁷⁾ S. Sanchez, *Ed. de Paris*, pag. 418.

³⁸⁾ — *Hay muchas cántigas de danza e troteros
Para Judias et Moras e para entendederas
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que no aubes, oïlo a cantaderas
Cantares sin algunos de los que diern los ciegos,
Ei para escolares que andan noherniegos,
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros e de bulras, non cabrian en diez pliegos.*

Vergl. Arch. Noll, in den Wiener Jahrbüchern, Band 38, S. 247.
Dazu darf noch bemerkt werden, daß das Wort *Cantares* auch Gedichte von dramatischer Art bezeichnete, wie folgende Stelle aus dem schon oben citirten Werke des Marques von Santillana beweist:
„*Pedro Gonzalez de Mendoza mi abuelo — usó una manera de decir cantares así como cénicos, plantanos y terencianos tambien en estrambotes como en serranas.*“ S. Sanchez, I. c. pag. 16.

stellung unsere Aufmerksamkeit auf sich. Diese Erzählung, wie der Dichter, als Don Melon de la Huerta, auf Rath der Doña Venus und unter Vermittlung der alten Trota-Convencios um die Hand der Witwe Engrina wirbt und sie endlich erhält, ist eine Nachahmung und oft wörtliche Paraphrase einer lateinischen Comödie des Minculaters (Pamphilus de documentato amoris, Comœdia), die man fälschlich dem Cvid beigelegt hat ²⁰). Der Gyzpriester von

²⁰) Pamphilus de Amore cum commento familiari Paris, 1550. 4. — Auch in: „Ovidii erotica et amatoria episcula, ed. Goldast. Francof. 1630.

Da dieses, im elegischen Maße geschriebene Stück nicht allein von unserem Gyzpriester aufs genaueste copirt worden ist, sondern später auch der Gelektina zum Vorbilde gedient hat, so möge hier dessen Inhalt kurz dargelegt werden.

Im ersten Akt klagt Pamphilus der Göttin Venus seine Leidenschaft für eine schöne, reiche und vornehme Jungfrau, von deren Eltern er wegen seiner Armuth zurückgewiesen zu werden fürchtet, Venus ertheilt ihm verschiedene Rathschläge, auf welche Art er zum Ziele seiner Wünsche gelangen könne; der hauptsächlichste darunter ist, daß er sich einer Unterhändlerin bediene. Pamphilus bleibt allein zurück und spricht in einem Monolog seine Verzweiflung aus; inzwischen steht er seine geliebte Galathea vorübergehen und sagt den Entschluß, sie anzureden. Hiermit schließt der erste Akt.

Zweiter Akt. Pamphilus erklärt sich der Galathea, welche ihm zwar nicht abgeneigt zu sein scheint, aber ihm nicht lange Gehör schenken kann, weil sie sehr streng von ihren Eltern bewacht wird und deshalb nicht lange außer dem Hause bleiben darf. Der Liebhaber erwägt hierauf die Mittel, die ihn am besten zum Ziele führen können, und findet es am zweckmäßigsten, sich dem Rathe der Göttin gemäß an eine alte, durch ihre Verschwiegenheit bekannte Unterhändlerin zu wenden.

Dritter Akt. Die Alte kommt in die Wohnung des Pamphilus; dieser nennt ihr unter dem Siegel der größten Verschwiegenheit die Schöne, in die er verliebt ist. Die Alte sagt, sie kenne dieselbe

Hita hat die dramatische Form zwar theilweise in die erzählente umgewandelt, sich aber doch eng genug an sein Vorbild geschlossen, um die ursprüngliche Gestalt überall durchblicken zu lassen. An dem Ganzen ist die glückliche Uebertragung in spanische Sitten, und im Einzelnen mancher sinnreiche eigne Zusatz des Dichters zu rühmen. — Zuletzt muß noch hervorgehoben werden, daß die Werke des Gryprians von Hita die ältesten Beispiele eines be-

schon, stellt aber, um desto größere Ansprüche auf Belohnung zu haben, das Unternehmen als sehr schwierig dar, worauf ihr von Pamphilus die größten Versprechungen gemacht werden. Sie begibt sich dann zu Calathea und preist ihr den Jüngling als den schönsten, reichsten und ehrenvollsten der ganzen Stadt an; Calathea will anfänglich nicht hören, aber die Alte läßt nicht ab und sucht sie zu überreden, sich ohne Vorwissen ihrer Eltern mit Pamphilus zu vermählen. Das verischmigte Weib kehrt nun zu dem Liebhaber zurück und gibt vor, Calathea's Hand sei durch deren Eltern schon an einen Anderen versagt; hierdurch nämlich denkt sie ihr Verdienst bei dem eulichen Siege noch höher zu steigern. Pamphilus will verzweifeln, und wird nur dadurch in etwas getrübt, daß er hört, Calathea rede bekräftigend viel von ihm und verrathe große Zuneigung zu ihm.

Vierter Akt. Aeneas Unterredung der Alten mit Calathea, welche zwischen der Liebe, der Schaam und der Furcht vor ihren Eltern schwankt; die Verführerin weiß ihr jedoch alle Bedenken auszuweichen, und sie unter einer falschen Vorspiegelung in ihr Haus zu locken.

Fünfter Akt. Im Hause der Alten, wohin Calathea sich ohne Wissen ihrer Eltern geschlichen hat. Oben dort hat sich auch Pamphilus eingefunden, welcher bald an's Ziel seiner Wünsche gelangt. Calathea bejammert ihr verlorene Ehre und klagt die Alte an, sie habe sie betrogen; diese entschuldigt sich so gut wie möglich und redet den beiden Liebenden zu, sich heimlich mit einander zu vermählen; die Heirath findet denn auch Statt und beschließt das Stück.

Der Gryprians von Hita hat den Namen des Pamphilus in Don Melon de Guerra, den der Calathea in Doña Andrina umgewandelt, und die Alte Isota-Convencos genannt.

bedeutenden Hervortretens der Allegorie in der spanischen Literatur liefern. Von besonderer Geschicklichkeit im Personificiren von Abstractionen zeugt der ergötzliche Schwank vom Kriege des Don Carneval mit der Dame Hasien.

Als die Regierung Peters des Grausamen (1350—1369) das kaum aufathmende Castilien von neuem in ein Gewirr von Trugjalen und Bürgerkriegen stürzte, gestalteten sich die Umstände für die Entwicklung des Drama's ungünstiger als je. Allein die Fortdauer der alten, in dem Alphonsinischen Gesetz erwähnten Vorstellungen scheint dennoch keine Unterbrechung erlitten zu haben; denn gerade aus der Mitte oder spätestens aus den letzten Jahrzehenden des 14. Jahrhunderts ist uns ein Gedicht erhalten, das vermuthlich dieser Classe von Schauspielen angehörte und zur Aufführung in den Kirchen bestimmt war⁶⁰⁾. Schon die Ueberschrift: „*Danza general de la muerte, en que entran todos los estados de gentes*“ zeigt an, daß wir hier ein Stück aus der umfassenden Literatur der Todtenänge vor uns haben, und zwar ist dies das älteste von allen ähnlichen, in irgend einer Sprache auf uns gekommenen Werken. Man könnte nun zwar mutmaßen, dasselbe sei, wie manche spätere Behandlungen desselben Gegenstandes, der begleitende Commentar eines Gemäldes gewesen; hiergegen aber findet der Einwand statt, daß man bisher keine Nachricht von der Existenz eines solchen Kunstwerks in Spanien gefunden hat; dann, daß das Gedicht durchaus keinen speciellen Bezug auf ein solches enthält. Weit natürlicher erklärt sich der Inhalt bei der Annahme, das Stück sei für

⁶⁰⁾ Rodriguez de Castro, *Biblioteca española*, T. I. pag. 194 ff.

einen der mimischen Kirchenaufzüge ⁶¹⁾ geschrieben, welche unstreitig die erste Idee zu den bildlichen Darstellungen des Todentanzes gaben. Von den sonst bekannten Dichtungen verwandten Inhalts unterscheidet sich die unsrige, insofern sie die phantastische Auffassungsweise der Hinsichtigkeit des menschlichen Lebens nicht in derb humoristischen Zügen, wie jene, sondern durchgehend im ernstlichen und feierlichen Kirchenstile ausdrückt. Dem Ganzen geht ein kurzer Prolog in Prosa voraus, welcher den Inhalt des Folgenden kurz darlegt; dann läßt der Tod einen mahnenden Ruf an alle Sterblichen ergehen, worauf ein Prediger zu tugendhaftem Lebenswandel auffordert; wiederum ladet dann der Tod alle Erstgeborenen zum unvermeidlichen Tanze, und beginnt diesen sogleich mit zwei Jungfrauen. Dann wieder der Reigen mit allen Ständen nach ihrer Rangordnung (Papst, Cardinale, Patriarchen, Könige, Bischöfe, geistliche und weltliche Herren, Mönche, Weltpriester und so herab bis zu den Handels- und Ackerleuten) fortgesetzt, indem der Tod in der einen Strophe immer den, welchen die Reihe trifft, zum Tanze einladet, in der nächsten aber der Aufgerufene sein Schicksal beklagt. Am Schlusse sprechen die Sterblichen ihre Ergebung und ihre frommen Entschlüsse aus. — Die Beschaffenheit des Stücks läßt vermuthen, daß bei der Darstellung Gesang, Rede, Tanz und Instrumentalmusik mit einander verbunden waren. Die Verse sind zwölfhebige, in achtzeilige Stanzas abgetheilt.

⁶¹⁾ E. Carpentier, Glossar. Tom. II. pag. 1100, a. v. Machinorum choren; v. A. Wolf, a. a. O.

Von Pedro Gonzalez de Mendoza, einer der angesehensten Ritter aus Peter's des Grausamen Zeit, aber Anhänger des Heinrich von Trastamare, verfasste, nach dem Bericht seines Enkels, des berühmten Marqués von Santillana, unter andern Gedichten auch „scenische, in der Weise, des Plautus und Terenz, mit Refrain-Liedern (Villancicos) und Serranadas“ ⁶²⁾.

In den letzten Decennien des 14. Jahrhunderts, in welche die rasch auf einander folgenden Regierungen Heinrich's II., Johann's I. und Heinrich's III. fallen trat eine neue Phase der Castilianischen Poesie ein, insofern die Kunstbühnung, um ihre höhere Cultur zu betheiligen, hauptsächlich nach äußerlicher Eleganz, nach Gewandtheit des Ausdrucks und künstlichen metrischen Combinationen zu streben begann; dazu trat ein Hang zur Epigrammatik, zu subtilen Untersuchungen über Gegenstände der Galanterie, zu Spielen mit Begriffen und Worten, zum Allegorisiren und zum Entfalten gelehrter Kenntnisse. Auch in frühern Werken finden sich diese Elemente zwar theilweise schon, aber doch nur mehr vereinzelt, während sie jetzt Lebensprincip aller Dichtung wurden, welche mehr sein wollte als die Volkspoesie. Der älteste Tonangeber in dieser Weise war, wie es scheint, der Marqués von Villena ⁶³⁾, dessen langes Leben zwar bis in das 15.

⁶²⁾ Die Stelle in oben Num. ⁶¹⁾ abgedruckt. Um die letzten Worte richtig aufzufassen, muß man wissen, daß die Präpositionen im Alt Spanischen, wie noch heute im Palencianischen Dialect fast noch gebraucht wird.

⁶³⁾ Fernán Pérez de Guzmán, *Chronos varones*. Sevilla, 1543. — Sarmiento, *Memorias*, p. 371.

Jahrhundert hinabreicht, mit einem Theil aber noch dem vorhergehenden angehört. Dieser ausgezeichnete Mann, mit dem Fürstenthümern von Castilien wie von Aragon verwandt, und in beiden Ländern von mächtigem Einfluß, war hier wie dort für das Emporkommen der Kunst besonders thätig; erneuerte in Barcelona das der Academie des *jeux floraux* nachgebildete Institut und führte ein ähnliches in Castilien ein. Die spanische Literatur bereicherte er unter andern durch Uebersetzungen des Virgil und Dante und durch ein Werk „los trabajos de Hercules,“ von dem noch streitig, ob es ein Gedicht oder eine mythologische Abhandlung in Prosa war. Diese Arbeiten, die noch zur Zeit des Mariana ⁶¹⁾ vorhanden gewesen sein müssen, sind seitdem verschwunden, und nicht besser ist es — was wir besonders zu beklagen haben — einem allegorischen Schauspiel ergangen, das Villena auf Veranlassung der Feierlichkeiten dichtete, mit denen im Jahre 1414 die Krönung des Ferdinand von Castilien zum König von Aragon ergangen wurde. Nach dem Chronisten Gonzalo Garcia de Santa Maria waren Gerechtigkeit, Wahrheit, Friede und Barmherzigkeit die handelnden Personen dieses Stücks, welches vor einer glänzenden Versammlung am Hofe von Saragossa aufgeführt wurde ⁶²⁾. Zurita spricht nur im Allgemeinen von Spielen und Katremenes, womit man das Krönungsfest gefeiert habe;

⁶¹⁾ *Historia de España*, T. XIX. Cap. 8.

⁶²⁾ Venterwele's Annahme, ein von einem castilianischen Dichter zur Verherrlichung eines castilianischen Prinzen verfaßtes Schauspiel sei in limonischer Sprache geschrieben gewesen, ist durchaus unbegründet.

bei dem Worte *Extremes* darf hier aber kaum an die engere Bedeutung gedacht werden, die es späterhin erhielt⁶⁶⁾.

Die Erhebung dieses Don Fernando zum König von Aragon bildet den Zeitpunkt, seit welchem castilianische Sitte, Sprache und Poesie am Hofe von Saragoſſa mehr und mehr einheimisch wurden, und die Kunst der limosinischen Sänger, die hier so lange geblüht hatte, in den Hintergrund drängten. Mit mehr Eifersucht strebte Valencia, die literarische Würde seiner Volkssprache zu behaupten; und nach einer Notiz, die sich in den „Nachrichten über das Theater von Valencia, von Luis Pamarca“ findet, wurde dort im Jahre 1394 eine Comödie im Provincial-Dialect „*Le hom enamorat y la fembra satisfeta*“, verfaßt von Mosen Domingo Macpouß, aufgeführt. In dem benachbarten Castilien hatte unterdessen der jugendliche Johann II. (reg. von 1406 — 1454) den Thron bestiegen und schon früh entschiedne Vorliebe nicht bloß für alles äußerlich Glänzende, sondern zugleich für die edleren Freuden der Kunst und der Poesie an den Tag gelegt. Diese Neigung wuchs und reifte mit den Jahren, und erfüllte seine sonst nicht tadelfreie Regierung mit einem Ruhm, der weithin erscholl; sie machte den Hof von Valladolid zu einem Schauplatz prachtvoller Feste, wie zum Mittelpunkt seines geistigen Lebens. Wenn auf der einen Seite glänzende Aufzüge, Turniere und Ritterspiele das Auge erfreuten, so befriedigten auf der andern Kunst, Gesang und Dichtung den Trieb nach höheren Genüssen. Der König selbst ergötzte sich am Dichten⁶⁷⁾ und um ihn sammelten

⁶⁶⁾ Zurita, Lib. XII. cap. XXXIV.

⁶⁷⁾ Fernan Gomez de Ciudad Real, Centon. Epistolar. Ep. 30 und 76. — Guzman, Claros varones, Cap. 23.

sich eine poetische Gesellschaft, welche die vornehmsten Edlen, die ersten Magnaten des Reiches zu ihren Mitgliedern zählte. In ihr glänzten, neben dem schon erwähnten Billelmo, der Marques von Santillana, Juan de Mena, Gomez Manrique und zahlreiche andere Ritter und Herren, deren Werke in dem Lieberbuche des Baëna gesammelt wurden und theilweise in den späteren **Cancionero general** übergegangen sind. Der Mittelpunkt der Bestrebungen aller dieser Männer war, mit geistlicher Vermeidung alles Volkemäßigen, die Kunstpoesie, und wir finden in ihren Werken statt der unmittelbaren Ergüsse der Empfindung nur zu oft Sentenzenkram und unpoetische Enzyklopedien, statt des Ausdrucks wahrer Leidenschaft gedrechselte Phrasen. Die Sprache des Herzens weicht der Sucht, durch schwierige Reimverschlingungen und prosodische Kunststücke Erstaunen zu erregen, die alte Einfachheit und Naturtreue dem Hang zu rhetorischen Ausschmückungen und weitläufigen Allegorien.

Die am Hofe Johann's II. vorwaltende Richtung war somit nicht diejenige, von der sich eine Berücksichtigung und Pflege der populären Anfänge des Dramas erwarten ließ. Diese gelehrten Herren wädhnten, den Adel der Poesie aufrecht zu halten, wenn sie die Kunstdichtung so scharf wie möglich von der volkemäßigen schieben. Unter den zahlreichen Spielen und Aufzügen, an denen der Hofstaat des Königs Wohlgefallen fand, werden allerdings auch einzelne dramatische Vorstellungen erwähnt. Ein Chronist dieser Zeit erzählt unter andern: „Bei den glänzenden Festen, die Johann im Jahre 1436 seiner Schwester, der Königin von Aragon, gab, erschienen die Ritter in ihrer

reichsten Kleidung, und hierauf wurden Tänze und mimische Spiele aufgeführt.“ Ferner: „Im Jahre 1440 begaben sich der Graf von Haro, der Marques von Santillana und der Bischof von Burgos nach Logroño, um die Infantin Doña Blanca, Gemahlin des Prinzen Heinrich, und ihre Mutter, die Königin von Navarra, zu empfangen und zu geleiten; der Graf von Haro veranstaltete sodann in Privieca viele Festlichkeiten zur Unterhaltung dieser Damen, unter andern mimische Spiele, Stiergefechte und Ranzeschüß.“⁶⁸⁾ Aber diese Vorstellungen gehörten vermuthlich dem Bereich der ältern Volksschauspiele an; oder versuchte sich ein Dichter der höhern Classe einmal im Drama, so suchte er geistlichlich alle Uebereinstimmung mit jenen zu meiden, und konnte so nur Werke liefern, die ohne lebendige Wirkung vorübergehen mußten. Doch auch von derartigen Leistungen haben wir wenig Kunde. Das einzige in den Umgebungen Johanns II. entstandene Gedicht, das in dieser Hinsicht noch in Betracht kommen kann, ist die *Comedieta de Ponza* des Marques von Santillana⁶⁹⁾. Die Ueberschrift wenigstens läßt ein Drama

⁶⁸⁾ *Crónica del rey D. Juan II.* — In der Chronik vom Alvaro de Luna heißt es von Johann II.: Fue muy inventivo, e mucho dado a fallar invenciones, e sacar entremeses en fiestas, o en justas, o en guerra, en las cuales invenciones muy agudamente significaba lo que quería. — *Crónica de D. Alvaro de Luna.* Madrid, 1784, pag. 184.

⁶⁹⁾ Ungedruckt, aber in verschiedenen Handschriften auf der königlichen Bibliothek zu Paris vorhanden (am correctesten in dem Bande 7284). Die einzige Beschreibung dieses Stückes, die ich bei neueren Schriftstellern gefunden habe, ist in Martinez de la Moza, *Obras literarias*, T. II.; unter den älteren führt Herrera in seinem *Gem-*

Crón. d. Lit. in Span. I. 209.

erwarten; aber in welchem Sinne der Verfasser das Wort Comödie gebrauchte, und welche verworrene Vorstellung überhaupt er von den verschiedenen Dichtungsarten hatte, geht aus seiner Dedication des Stücks an Doña Violante de Prados, Gräfin von Medica und Cabrera, hervor. „Ich habe das Gedicht Comedieta betitelt — sagt er hier — insofern die Dichter drei verschiedene Namen für die von ihnen behandelten Stoffe erfunden haben; nämlich Tragödie, Satire, Comödie. Tragödie ist diejenige Dichtart, welche vom Sturz großer Könige und Fürsten berichtet, wie von dem des Hercules, des Priamus, des Agamemnon und Anderer, deren Leben fröhlich begann und lange so fortbauerte, aber zuletzt traurig endete; in dieser Weise schrieb Seneca der Jüngere seine Tragödien und Johann Bocaccio sein Buch de casibus virorum illustrium. Satire ist diejenige Gattung, in welcher ein Dichter Namens Satirus schrieb, der die Laster heftig tadelte und die Tugenden lobte; — — — Comödie aber heißt die, welche von Solchen handelt, deren Anfänge mühevoll sind, deren Leben aber in der Mitte und am Ende fröhlich und glücklich wird, und von dieser Art machte Terentius Gebrauch und Laute in seinem Buch, in dem er erzählt, er habe zuerst die Schmerzen und Leiden der Hölle gesehen, und sodann das Hergeseuer, und zuletzt sehr vergnügt und glücklich das Paradies.“ — Für die Darstellung ist die Comedieta de Ponza augenscheinlich nicht bestimmt gewesen; durch die dialogische Form aber und durch einige, wenn auch nicht eben reichliche Handlung wird sie dem Gebiet mentar zum Garcilaso (Zevilla, 1380, S. 341) mehrere Stellen darauf an.

des Drama's nahe gerückt. Ihr Inhalt hat auf die Seeschlacht Bezug, welche am 25. August 1435 in der Nähe der Insel Ponza zwischen den Genuesern und den Königen von Aragon und Navarra geliefert wurde und mit der Niederlage und Gefangennahme der letztern endigte ⁷⁰⁾. Der Dichter beginnt mit einigen einleitenden Worten, worin er auf die Unbeständigkeit alles Irdischen hinweist, und erzählt dann, nach einer Anrufung Jupiters und der Musen, wie er an einem düstern Herbsttage in einer wüsten Gegend vom Schlaf überwältigt worden sei; da dringt eine schmerzhaft, thränenreiche Rede an sein Ohr; er erwacht und sieht vier gekrönte, aber tief trauernde Damen vor sich stehen. Es sind die Königin Mutter (Doña Leonor), die Königinnen von Aragon und Navarra, und die Infantin Doña Catalina. Hinter ihnen steht der Dichter Boccaccio, mit grünendem Lorbeer geschmückt. Die hohen Frauen brechen nach einander in Wehklagen über die unglückliche Seeschlacht aus, und Doña Leonor fordert den Boccaccio auf, ihr Leiden zu besingen, einen gewaltigeren Stoff könne er nicht finden. Dieser antwortet auf italienisch; jene aber fährt fort, zuerst ihr früheres Glück, dann die trüben Vorahnungen und Träume zu schildern, die ihr das kommende Mißgeschick geweissagt hätten. Sie liest darauf einen Brief, der den Kampf der Spanier gegen die Genueser ausführlich schildert, und mit der Nachricht endigt, wie die ganze spanische Flotte mit Königen, Prinzen und Baronen in Feindesband gefallen sei. Die Königin Mutter kauft, von Schmerz überwältigt, todt zu Boden; die An-

⁷⁰⁾ Crónica del rey D. Juan II. pag. 261. — Mariana Hist. gen. de España, Lib. 31 cap. 8.

dem stürzen wehlagend über sie; da erscheint Fortuna, um die Trauernden durch Darstellung der wechselnden Schicksale, die sie mit sich führt, zu trösten, setzt in einer langen Rede auseinander, wie kein Unglück ewig währe, und prophezeit die baldige Befreiung der Könige. Zuletzt sieht der Dichter die wiedergesetzten Señores vor sich, stimmt in das Frohlocken der Fürstinnen ein, und schließt mit einer Nachrede in eigenem Namen das Gedicht, das unbedingt zu den vorzüglichsten jener Zeit gehört und, wie sehr es auch an den allgemeinen Gebrechen der damaligen Kunstbildung leidet, reich an acht poetischen Schönheiten ist.

In dem *Corbacho* des Grzyrietas von Talavera, eines Autors dieser Zeit, ist von einer Darstellung der Passion in der Kirche del Carmen die Rede.

Fällt die Ausbeute, welche die Geschichte des Drama's in der Zeit Johann's II. machen kann, nur gering aus, so sind die folgenden Jahre noch unergiebiger für sie. Die Schwäche und Charakterlosigkeit Heinrich's IV., das ausschweifende Leben der Königin, die Zwistigkeiten zwischen Beiden und die dadurch genährten Parteiungen der Großen machten Hof und Land zu einem Schauplatz der Anarchie, auf welchem Wissen und Bildung nur spärlichen Raum finden konnten. Zudem ließ die finstere Gemüthsstimmung des Königs den fröhlichen Künsten keine Aufmunterung angedeihen; und nur mit Wehmuth konnte daher der Dichter Jorge Manrique, der in seinem Alter noch diese trübe Zeit erleben mußte, auf die schönen Tage am Hofe Johann's II. zurückblicken. „Was — ruft er aus — ist aus dem König Johann geworden? Was aus den Infanten von Aragon? Was aus so vielen jugendlichen Rittersn? Was aus so

vielen Erfindungen, die sie erfannen? Die Turniere und Ritterspiele, der Schmuck, die Stickerien und die Helme sind sie etwas anderes gewesen, als leere Worte? Ist es ihnen anders ergangen, als dem Grün der Helden? Wohin sind die Damen mit ihrem Hauptschmuck, ihren Kleidern, ihren Düften? Wohin die lodernden Flammen der Liebenden? Wohin ist der Gesang der Troubadours und ihre wohlklingige Musik? Wohin sind jene Tänze und die schön gewählten Trachten derer, die sie aufführten ²¹⁾?"

²¹⁾ *Que se hizo el Rey D. Juan?*

Los Infantes de Aragon

Qué se hicieron?

Qué fué de tanto galan?

Qué fué de tanta invencion

Como truxeron?

Los justas y los torneos.

Paramentos, bordaduras

Y cimbras,

Qué fueron sino devaneos?

Qué fueron sino verdades

De las éras?

Qué se hicieron las damas,

Sus tocados, sus vestidos,

Sus alares?

Qué se hicieron las llamas

De los fuegos encendidos

De amadores?

Qué se hizo aquel trovar,

Las músicas acordadas

Que talian?

Qué se hizo aquel danzar,

Aquellas ropas chapadas

Que traian?

Die unter dem Namen *Mingo Rebulgo* bekannten Strophica, in denen ein Dichter aus Toledo, Rodrigo de Cota der Ältere, eine Schilderung vom Hofe Heinrich's IV. entwarf⁷²⁾, haben kaum etwas anderes als die dialogische Form mit dem Drama gemein. Mehr als dieses seltsame Zwitterding von Satire und Schäfergedicht zieht ein hübsch verflüchtetes Gespräch, das im *Cancionero general* eben diesem Verfasser zugeschrieben wird, unsere Aufmerksamkeit auf sich; denn nach der Ueberschrift zu schließen, war dasselbe auf Darstellung, sogar mit einem gewissen scenischen Apparat, berechnet⁷³⁾. Die ganze Action des Stückchens besteht in einem Streit zwischen Amor und einem Greise, wobei dieser zuletzt unterliegt.

An die Erwähnung des allgemeinen Lieberbuchs^{74a)} schließt sich sogleich eine Hinweisung auf die übrigen Gedichte in dialogischer Form, die dasselbe enthält. Zwei artige Gespräche, das eine zwischen Amor und einem Verliebten, das andere zwischen den Augen und dem Herzen, rühren von einem Alonso de Cartagena her^{74b)}. Ein anderes von Puerto Carrero^{74c)} weist schon ein größeres

⁷²⁾ Velasquez, Ponterreal und die ihnen nachgeschriebenen haben, sind im Irrthum, wenn sie auf die Regierungszeit Johann's II. beziehen, was offenbar auf Vorfälle aus der seines Nachfolgers anspielt.

⁷³⁾ Comienza una obra de Rodrigo de Cota á manera de dialogo entre el Amor y un viejo, que escarmentado de el muy retraido se agura en una huerta seca y destruida, do la casa del Placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrecilla chona metida etc.

^{74a)} Die älteste Ausgabe ist von 1511, Valencia por Christoval Hoffmann.

^{74b)} *Cancionero general*. Amberg, 1578, fol. 64 und fol. 113.

^{74c)} Ib. fol. 244.

Personal auf; ein Gedicht vom Comendador Escriba endlich ¹⁴⁴⁾, worin der Verfasser sich selbst, seine Geliebte, den Amor, die Hoffnung und das Herz redend einführt, verdient den Namen eines kleinen allegorischen Drama's. — Diese Stücke können übrigens nicht mit Bestimmtheit in die Zeit Heinrich's IV. gesetzt werden, da der Herausgeber des *Cancionero* auch aus den folgenden Decennien sowohl, als aus den Jahren Johann's II. gesammelt hat, und nur selten Andeutungen über die Entstehungszeit des Einzelnen gibt.

Inzwischen hatten die dramatischen Vorstellungen in den Kirchen mit allen den alten Mißbräuchen fortbestanden, ja der Unfug, dem schon Alfonso X. zu steuern bemüht gewesen war, scheint seit jener Zeit, in Folge der immer mehr eingerissenen Regelloßigkeit der Kirchendisziplin, stärker als je um sich gegriffen zu haben. Das Concil von Aranda, das im Jahre 1473 der Sittenlosigkeit und Unwissenheit der entarteten Geistlichen entgegenwirken sollte, fand sich daher berufen, ein dem früheren Alfonsinischen ähnliches Gesetz zu erlassen. In diesem wird mit lebhafter Mißbilligung der Unsitte erwähnt, die sich bei den Metropolitan-, Cathedral- und anderen Kirchen eingeschlichen habe; am Fest der Geburt Jesu, an denen des Stephanus, Johannes und der unschuldigen Kindlein, bei der Feiert der neuen Messen und an gewissen anderen Festtagen würden theatralische Spiele, Masken, monströse Gestalten, Schauspiele und viele unanständige und verschiedenartige Figuren in die Gotteshäuser eingeführt; man mache Tumult, sage schändliche Gedichte und Spottreden her, und das

¹⁴⁴⁾ Ib. fol. 377.

Alles während des Gottesdienstes selbst, so daß dieser dadurch gestört werde. Das Gesetz untersagt sodann dergleichen Unfug auf's strengste, und bestimmt Strafen für die Geistlichen, die das Gebot übertreten oder zu dessen Uebertretung behülflich sein sollten. Am Schlusse jedoch werden die anständigen und erbaulichen Vorstellungen an den genannten sowohl, als an anderen Festtagen ausdrücklich von dem Verdammungsurtheil ausgenommen ⁷³⁾.

Ob das geistliche Schauspiel, später die eigentliche Primath der Allegorie, schon um diese Zeit die nachherige

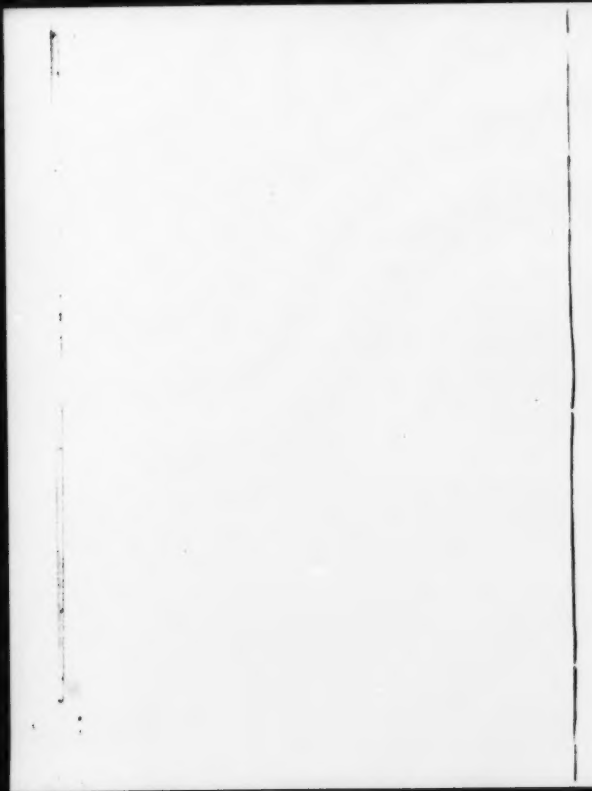
⁷³⁾ Quia quaedam tam in metropolitania quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit et videlicet in festis Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, et sanctorum Stephani, Iohannis et Innocentium aliisque certis diebus festivis, etiam in sollemnitatibus missarum novarum (dum divina aguntur) ludi theatrales, larvae, monstra, spectacula, nec non quam plurima inhonesta et diversa agmenta in ecclesiis introducantur, tumultuationes quoque et turpia carmina et derisorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum: nos hanc corruptelam sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, agmenta, tumultuationes fieri, carmina quoque turpia et sermones illicitos dici, tam in metropolitania quam cathedralibus: ceterisque nostrae provinciae ecclesiis dum divina celebrantur praesentium serie omnino prohibemus: statuentes nihilominus, ut clerici, qui praemissa ludibria et inhonesta agmenta officiis divinis immiscuerint aut immisceri permiserint, si in praefatis metropolitania seu cathedralibus ecclesiis beneficiati extiterint, ex ipso per mensem portionibus suis mul- tentur: si vero in parochialibus fuerint beneficiati triginta et si non fuerint quindecim regalium poenam incurrant fabricis ecclesiarum et tertio synodali aequaliter applicandam. Per hoc tamen honestas representationes et devota quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere.

Eigenthümlichkeit zu entwickeln begonnen hatte, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden; aber die Worte *diversa segmenta, monstra etc.* lassen sich gewiß nicht unpassend auf allegorische Figuren beziehen.

Im dritten Buche des Ritterromans *Tirante el Blanco* (1490) wird von Zwischenspielen geteilt, die am Trophäenleichnamensfeste aufgeführt wurden.

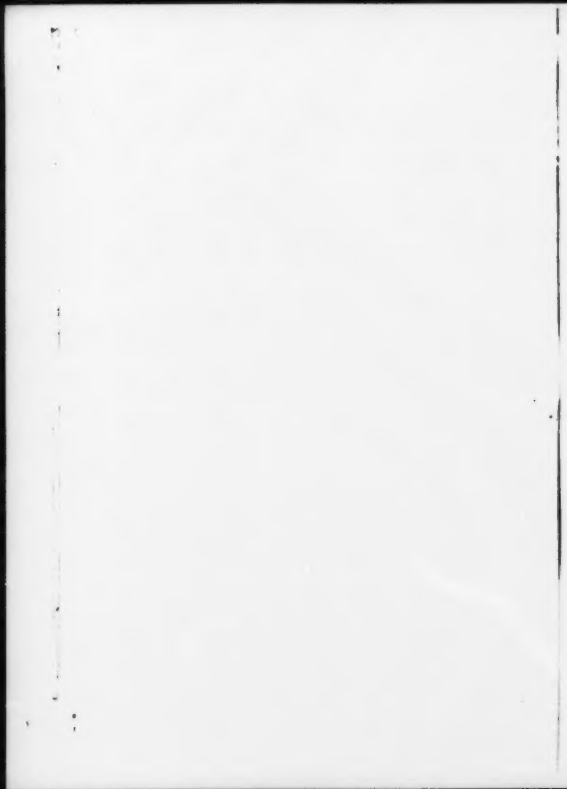
Auf den Beschluß des Concils von Aranda folgten in Kurzem noch verschiedne im nämlichen Sinn erlassene Verordnungen ⁷⁴⁾; aber das Unwesen ward trotz der Sorgfalt der Kirchenobern nicht ausgerottet und verdiente im folgenden Jahrhundert wiederum die ernsteste Rüge.

⁷⁴⁾ Eine solche ward z. B. im Jahre 1475 zu Gerona gegeben (*Kapita angrada*, T. 43. S. 17).



Zweites Buch.

**Von der beginnenden literarischen Cultur des
spanischen Drama's durch Juan del Encina
bis zum Auftreten des Lope de Vega.**



Die furchtbare Anarchie, die nach der Entsetzung Heinrich's IV. (1465) Castilien zerrüttete, dauerte noch über den Tod dieses Fürsten (1474) hinaus. Isabella, die Schwester des Verstorbenen, konnte ihre zweideutigen Successionsrechte nicht anders als mit Waffengewalt gegen die Infantin Johanna und deren Anhang geltend machen, und gelangte erst im Jahre 1476, nachdem sie durch Besiegung des Königs von Portugal bei Toro ihren Gegnern die Hauptstütze genommen hatte, zum ungehinderten Besitz des Throns. Von nun an lehrten unter dem kraftvollen und doch milden Scepter der edlen Fürstin Ruhe und Friede in das, lange von wilden Parteilämpfen zerrissen gewesene Land zurück. Zugleich führte sie, schon 1469 geschlossene Verbindung Isabellens mit dem Erben von Aragon ¹⁾

¹⁾ Blas Nasarre und nach ihm Enjan, Velasquez und Jovellanos erzählen von einer dramatischen Vorstellung, die bei dieser Vermählungsfeier Statt gefunden habe. Ob jedoch die Quelle genannt wird, aus der die Nachricht fließt, wird man dieser kaum Glauben schenken können. Denn wenn schon im Allgemeinen unwahrscheinlich ist, daß eine Verbindung, die heimlich und wider den Willen des Königs von Castilien zu Valladolid geschlossen wurde, auf solche Weise gefeiert worden sein, so wird die Angabe noch besonders dadurch verdächtig, daß weder Fernando de Pulgar, noch Diego Enriquez del Castillo, noch Juan de la Cruz, noch Alonso de Valencia in ihren ausführlichen Chroniken einer solchen Vorstellung irgend erwähnen.

eine wichtige Aenderung in dem Zustande von ganz Spanien herbei; denn als Ferdinand im Jahre 1479 auf den, durch den Tod Johann's II. erledigten Thron seines Erblandes gelangte, wurden die beiden Hauptstaaten der Halbinsel unter einem Herrscherpaare vereinigt. Diese Verbindung, die freilich erst nach dem Tode Ferdinands vollkommen wurde, gab der nun gegründeten spanischen Monarchie eine Kraft und Autorität, wie die getrennten Reiche sie nie erlangen konnten; im Innern befestigte sie das Ansehen der Regierung den Großen gegenüber, nach Außen öffnete sie der Herrschbegier und dem Glaubenseifer eine Bahn, an deren Vetreten oder nachdrücklicher Verfolgung die beiden Staaten sich bisher durch politische Eifersucht gegenseitig behindert hatten. Schon 1492 fiel Granada und mit ihm der letzte Haltpunkt der Mauren in dem Lande, in dem sie sich sieben Jahrhunderte lang behauptet hatten. Fast gleichzeitig erschloß Columbus der spanischen Macht einen Weg, der sie zur Herrschaft über unermessliche Länderstrecken führen sollte; und nicht lange nachher fügte Gonzalvo von Cordova auch noch den Besitz von Neapel zu den übrigen Erwerbungen des glücklichen Herrscherpaares. In dieser glorreichen Zeit begann der mächtige Aufschwung, der die spanische Monarchie bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts zur größten und glänzendsten in Europa machte; und wie große politische Begebenheiten mit der Entwicklung des Geistes und Sinnes der Nationen stets in Wechselwirkung stehen, so erhob und kräftigte sich auch das spanische Nationalgefühl an den Großthaten dieser Tage. Aber noch in anderer Beziehung begründet die Zeit Ferdinand's des Katholischen und der Isabella eine neue Ära in der Ge-

sichte der spanischen Cultur. Eifriger, als alle früheren, waren diese Regenten bemüht, die Bildung ihrer Unterthanen zu fördern; sie selbst und die Großen ihres Hofes schritten der Nation als Pfleger der Künste und Wissenschaften voran, und ihr Beispiel mußte um so nachhaltiger wirken, da es das Vorurtheil widerlegte, als sei eblere Geistesthätigkeit mit den Tugendtugenden unvereinbar ²⁰). Vor Allen war die Königin, die selbst noch in spätern Jahren, bei vielfachen sonstigen Geschäften, die Mängel ihrer eignen Erziehung durch eifrige Studien zu ergänzen suchte, auf Ermunterung jedes geistigen Strebens bedacht. Zahlreiche, aus dem Auslande berufene Gelehrte verpflanzten neue Zweige des Wissens auf spanischen Boden; der Cardinal Cisneros gründete neben andern Bildungsschulen die Universität von Alcalá; die Verbindung mit Italien mußte für das Gedeihen der Künste wie der Studien gleich erspriesslich sein. Und so kam es bald dahin, daß, nach dem Ausdruck eines gleichzeitigen Schriftstellers, nicht mehr für einen Ehren gehalten wurde, wer sich nicht neben der Waffenführung auf Wissenschaft und Poesie verstand. Zahlreiche Dichter und Troubadours wurden durch Lohn und Ehre, die ihrer dort harrten, an den Hof gezogen ²¹). Die Aufzählung der Werke in Prosa und Versen, die in

²⁰) S. die treffliche Schilderung des Culturzustandes dieser Zeit in D. Diego Clemente's Elogio de la reina Isabel (Band VI. der *Memorias de la Academia de la Historia*).

²¹) *Quien podrá contar la grandeza, el concierto de su corte, la cavalleria de los Nobles de toda España, Duques, Marqueses, Marqueses ó Ricos homes; los Galanes, las Damas, las Fiestas, los Torneos, la Multitud de Poetas ó trovadores etc. El Cura de los Palacios, Reyes Catolicos, cap. 201.*

diesen Jahren, grotentheils auf Veranlassung oder unter Begünstigung Isabellens, entstanden, würde ein ansehnliches Verzeichniß bilden. Und die überwiegende Mehrzahl dieser Werke ist — ein nicht zu übersehender Punkt — in castilianischer Sprache geschrieben, die sich hier in ungemelter, binner Kurzem erlangter Vervollkommenung zeigt. Denn die einsichtsvolle Königin ließ, wie sehr sie auch das von den Gelehrten noch immer bevorzugte Lateinische zu würdigen wußte, jede Art von Aufforderung zur Pflege der Landessprache ergehen. Zugleich gab das Aufhören der politischen Selbstständigkeit von Aragon der castilianischen ein entschiedenes Uebergewicht über die übrigen Mundarten der Halbinsel. Die Klänge der aragonischen und catalonischen Troubadours verstummten; das limosinische Romanzo hörte auf, literarisch cultivirt zu werden, und sank, wie schon früher das galligische, zum gemeinen Volksdialekt herab; und wie Castilien das gebietende Land wurde, so erhoben sich auch seine Sprache und Poesie zu einer Herrschaft, die ihren Einfluß selbst über die Gränzen Spanlens hinaus erstreckte.

* Dieser Umschwung im ganzen Leben der Nation konnte nicht verübergehen, ohne entsprechende neue Gestaltungen in der Poesie hervorzuufen. Diese machen sich zunächst in Inhalt und Ton der erzählenden Volkslieder bemerkbar. Wenn die frühere spanische Dichtung wenig von arabischem Einfluß berührt worden war, so nahm sie jetzt, nach dem Falle des letzten maurischen Reiches, nicht wenig von orientalischem Geiste in sich auf. Denn das die Gesänge von den Vorgängen in Granada, die frühesten, die in dem reicheren Stoff und Colorit an arabische Vorbilder erinnern,

erst nach der Eroberung dieser Stadt entstanden sind, kann kaum bestritten werden; eben so wenig aber, daß der Anhauch des Morgenlandes von hier aus belebend und verschönernd auf die spätere spanische Poesie gewirkt hat, wenn auch dieser Einfluß vorerst nur auf ein Feld der Dichtung beschränkt blieb und noch Zeit bedurfte, um sich nach den andern hin Bahn zu brechen. — Ein hervorragender Charakter ward vielen Romanen aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts noch dadurch aufgeprägt, daß sich damals auch die Kunstdichter dieser Form bemächtigten, freilich nicht immer zum Vortheil der Gattung und ihrer schlichten Welte.

Die kunstmäßige Form dieser Zeit, wie sie sich in den Liebesbüchern des Ramon Llull, Juan de Padilla, Jäigo de Mendoza und Anderer, so wie in einem Theil des *Cancionero general* zeigt, hält zwar im Wesentlichen noch durchaus an dem Ältern Ziel fest; allein den Impuls zu einer neuen Wendung derselben gaben schon 1504 die durch die Eroberung Neapels herbeigeführten neuen Verkehrspunkte zwischen Spaniern und Italienern. Die so bewirkte Bekanntschaft mit der Literatur der Letztern, die eben in ihrer Blüthe stand, machte die spanischen Dichter mit einer von der übrigen wesentlich verschiedenen, höher ausgebildeten Form bekannt und bewirkte eine Modification des alten Nationalgesanges. Noch bevor sich unter Karl V. die neue Richtung in entschiedner Nachbildung des Fremden geltend machte, finden sich einzelne Versuche, die in Form und Geist den Einfluß italienischer Muster bekunden.

Nach allen diesen Prämissen muß die Vermuthung nahe liegen, daß dieselbe Periode, die in den übrigen Gat-

tungen der Poesie so entschiedne Umwandlungen hervorrief, auch für das Drama eine neue Phase herbeigeführt haben werde. In welcher Art dies wirklich der Fall gewesen sei, wird sich gleich herausstellen; hier vorerst nur ein Wort, um den Wendepunkt des Schauspiels in der Zeit Ferdinand's und der Isabella von vorne herein in das richtige Licht zu setzen. Das wesentlichste Hinderniß, das bisher der Entwicklung des Theaters entgegen gewesen war, hatte in der strengen Scheidung zwischen Kunst- und Volkemäßigem bestanden. Wurden diese Schranken eingerissen, vermähnten gebildete Dichter es nicht, auf die populären Elemente einzugehen, um zugleich das Volk und den feineren Reichthum zu befriedigen, so war die Bahn betreten, auf der allein das Drama, die einseltige Richtung überwindend, zu freierer Ausbildung gelangen konnte. Daß aber, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, ein solcher Schritt, wenn auch nur mit schwankeudem und unsicherem Fuß, gethan wurde, und wie man auf dem einmal eingeschlagenen Wege von nun an mit immer festerem Auftreten fortschritt, zeigen die Werke des Juan del Encina und seiner Nachfolger.

Juan del Encina ²⁾).

„Im Jahre 1492 — heißt es im *Catálogo real de España* ³⁾ — sängen die Gesellschaften an, öffentlich Ge-

²⁾ Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana nova*. — Sarmiento, *Memorias*. — Moratin, *Orígenes del teatro español*.

³⁾ *Catálogo real y genealógico de España por Rodrigo Méndez de Silva*. Madrid, 1626. 4. fol. 131.

mödien von Juan del Encina darstellen, einem Dichter von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe.“ — Hiermit stimmt überein, was Agustín de Rojas in seinem noch oft zu erwähnenden, für die Geschichte des spanischen Theaters wichtigen Werke sagt ¹⁾: „In demselben Lande, wo die Comödie am weitesten gediehen ist, hat man doch ihren Gebrauch am spätesten kennen gelernt, nämlich in unserm Spanien. Denn in jener glücklichen Zeit, als das glorreiche Königs-paar, Don Fernando und Isabelle, die Vertreibung der Morischen aus Granada vollendete, begann die Inquisition und zugleich unsere Comödie. Juan de la Encina ²⁾, jener ausgezeichnete Dichter, war der Erste, der zu einer so schönen Reihenfolge den Anfang machte. Wir haben drei Stücen von ihm, die er selbst vor dem Kénig und der Herzogin von Castilien und von Infantado darstellte: diese waren die ersten; und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Comödie, wurde in denselben Tagen, wo Colón den Reichthum Indiens und die neue Welt entdeckte, und der große Feldherr das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Comödie entdeckt, damit Alle angestoppt würden, gute, heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie Thaten so großer Männer dargestellt sähen“ u. s. w.

¹⁾ *Vingte entretenidos de Agustín de Rojas*, Madrid, 1603, *Don de la Comedia*.

²⁾ Der Name wird bald so, bald del Encina geschrieben; die letztere Schreibart scheint aber die richtigere zu sein, da sie sich in den ältesten Ausgaben von Encinas Werken findet.

Die Zusammenstellung der Inquisition mit der Comedie ist freilich seltsam, und Spanien hatte jedenfalls Ursache, die letztere Erfindung vorzuziehen.

Sie in der zuletzt angeführten Stelle ausgesprochene Meinung, als bildeten die Stücke des *Encina* den ersten Anfang des spanischen Schauspiels überhaupt, braucht hier nicht widerlegt zu werden; der vorhergehende Abschnitt hat zur Genüge dargethan, in wie viel frühere Zeiten sich derselbe verliert. Aber eine neue Epoche des spanischen Theaters, das sich in ihnen zuerst in literarischer Bildung zu gestalten anfing, beginnt allerdings mit den Dichtungen des *Encina*. Denn es ist wohl erlaubt, aus der Bescheidenheit dieser und aus dem Aussehen, welches sie machten, einen Rückschluß auf jene ältern Schauspiele zu thun. Hier nach müssen die Darstellungen, die bisher in den Kirchen und auf den Straßen das Volk erbaute oder ergötzten, von ganz geringem poetischem Gehalt gewesen sein; was aber von einzelnen Dichtern zur Aufführung bei Hofeften in dramatischer Form verfaßt worden war, hatte völlig isolirt dagestanden. *Encina's* Stücke dagegen waren die ersten, welche das Volkemäßige durch poetische Cultur zu veredeln suchten, und zum Entstehen eines Theaters, das Popularität mit höhern Anforderungen vereinigte, den Anstoß gaben. Die Zeit, in welcher diese Anregung stattfand, fällt — worauf auch Rojas hinweist — auf merkwürdige Weise mit der Periode zusammen, in welcher die spanische Monarchie ihren ersten mächtigen Aufschwung nahm. Aber das Drama sollte mit dem Staat nicht gleichen Schritt halten; das 16. Jahrhundert, die Glanzperiode der spanischen Macht, verging, bevor es zu seiner

höchsten Blüthe gelangte, und erst als die politische Größe Spaniens in Verfall gerieth, erhob sich sein Theater zu einem Glanz und Reichthum, der eine theilweise Herrschaft über alle europäischen Bühnen übte.

Doch kehren wir auf den Mann zurück, der als der erste spanische Dramatiker von einiger Bedeutung zu nennen ist, wenn gleich sich von den eigentlichen Vorträgen seiner Nachfolger noch wenig in seinen Werken ankündigt. Juan del Encina war um 1469 in Salamanca oder dessen Nachbarschaft geboren und vollendete seine Studien in eben dieser Stadt. Er kam früh in die nähere Umgebung des Hofes und hatte sich besonders der Gunst des Don Adriaue de Toledo, ersten Herzogs von Alba, zu erfreuen. Sein poetisches Talent muß sich früh entwickelt haben, denn schon 1492, also ungefähr 24 Jahre alt, kündigte er eine Ausgabe seiner gesammelten Werke an. Diese erschien 1496 in Salamanca und 1501 bedeutend vermehrt in Sevilla ⁶¹⁾. Die drei ersten Theile derselben enthalten Vieder im spanischen Nationalstyl und eine sehr yerliche Umblidung der Eklogen des Virgil, den vierten aber fällt eine Reihe von Versuchen in dramatischer Form ⁶²⁾. Diese kleinen Stücke hatte Encina in

⁶¹⁾ C'aucionero de todas las obras de Juan del Encina. En Salamanca 20 de Junio 1498, fol., gothische Lettern. Sevilla, Juanes de Pegniter y Magno Herbol (Pegnitier und Herbol, zwei Deutsche), 1501. — Spätere Ausgaben sind: Burgos, 1505. — Salamanca, Hans Gynser, 1508. — Zaragoza, 1518 und 1516.

⁶²⁾ Die Titel dieser Stücke sind folgende:

1. Egloga representada en la noche de la Navidad de nuestro Salvador. 2. Egloga representada en la misma noche de Navidad. 3. Representacion a la muy bendita passion y muerte

den Jahren 1492 bis 1498 verfaßt, um sie an Feiertagen und bei sonstigen festlichen Gelegenheiten vor seinen Gön- nern, dem Herzog und der Herzogin von Alba, dem Don Adriano Enriquez, Admiral von Castilien, Don Alvaro Pope de Mendoza, Herzog von Infantado, und dem Prinzen Don Juan darstellen zu lassen.

Von seinen spätern Schicksalen weiß man, daß er eine Zeit lang in Rom lebte und hier im Jahre 1514 eine *Harce Placida* d. Victoriana drucken ließ, die später von der Inquisition verboten wurde und spurlos verschwunden zu sein scheint. Cucina soll ausgezeichnete Kenntnisse in der Musik beissen haben und von Leo X. zum Director der päpstlichen Capelle ernannt worden sein. Im Jahre 1519 begleitete er einen Marquis von Tarifa auf seiner Reise in's gelobte Land und befang zugleich diese Pilger- fahrt in einem Gedicht, das er 1521 unter dem Titel *Tribagia* in Rom herausgab. Er war inzwischen Priester geworden, und wohl schon ausenweise in höhern geistlichen Würden emporgestiegen, als er für seine Verdienste mit dem Priorat von Leon belehnt wurde und in dieser Eigen-

de nuestro Redentor. 4. Representacion á la santissima resur- reccion de Cristo. 5. Egloga representada en la noche postrema de carnal. 6. Egloga representada en la mesma noche de nuestro á carnestoillendas. 7. Egloga representada en re- cuenta de unos amores. 8. Egloga representada por las men- mas personas que en la de arriba van introducidas. 9. Ausio del Repelun. 10. Representacion por Juan del Rucina ante el muy esclarecido principe D. Juan. 11. Egloga trovada por Juan del Rucina, en la cual se introducen tres pastores, Pileno, Zambardo é Cardenio. 12. Egloga trovada por Juan del Ru- cina representada la noche de Navidad.

schaft nach Spanien zurückkehrte. Er starb im Jahre 1534 in Salamanca, und liegt in der Kathedrale daselbst begraben.

Die kleinen dialogisirten Stücke im *Cancionero* des *Encina* sind nicht chronologisch geordnet, allein abgesehen von manchen Andeutungen auf Zeitumstände, aus denen sich bisweilen auf die Zeit ihrer Entstehung schließen läßt, hält es nicht schwer, an ihrer innern Reifeheit die frühern von den spätern zu unterscheiden. Die einfache Gesprächsform ohne alles dramatisches Interesse läßt leicht die ältesten erkennen, während die spätern in Darstellung einer fortwährenden Handlung und in einer gewissen Aneinanderreihung der Charaktere sich mehr und mehr dem Drama im eigentlichen Sinne nähern.

Nach diesen Kennzeichen scheinen die *Eslogas* auf die Geburt des Größern die frühesten zu sein. Sie wurden am Weihnachtsabend in den Pallästen der oben erwähnten Großen aufgeführt, und man hat keinen Grund, die Ausgabe des *Catalogo real*, der die erste dieser Darstellungen im's Jahr 1492 setzt, zu bezweifeln ¹⁾.

¹⁾ Auf jeden Fall ist es irrig, wenn *Valera*, *Vega* und *Villalaz* angeben, schon zur Vermählungsfeier *Herbando's* und der *Isabelle* sei ein Stück von *Encina* aufgeführt worden. Denn wenn, wie oben bemerkt wurde, schon überhaupt zu bezweifeln ist, daß bei dieser Gelegenheit eine dramatische Vorstellung Statt gefunden habe, so kann man aus der *Trilogia* des *Encina* beweisen, daß ein Stück von ihm um jene Zeit nicht vorhanden sein konnte; denn hier sagt er, er sei im Frühling 1519 fünfzig Jahre alt gewesen; er muß also um's Jahr 1469, als jene Vermählung Statt fand, geboren worden sein.

Die Form des Hirtengebichts, in der hier das Drama auftritt, kann nicht zufällig genannt werden. Sie war nicht etwa, wie man behauptet hat, durch die Strophen von Mingo Nebulgo oder durch die Virgil'schen Hflogen, die Guclna überlegt hatte, veranlaßt, sondern durch eine Reihe ähnlicher, nur unvollkommener Darstellungen bedingt, durch die seit lange die Christnacht in den Kirchen gefeiert worden war. Man erinnere sich, daß schon in der frühesten christlichen Zeit der Hymnus *Gloria in excelsis Deo* antiphonisch gesungen, und daß nach dem bestimmten Zeugniß der *Mete paridas* eben dieser Gruß der Engel an die Hirten in Spanien schon im 13. Jahrhundert dramatisch dargestellt zu werden pflegte.

Die erste Hflog Guclna's, der Ueberschrift nach in der Weihnachtsnacht aufgeführt, ist ein einfaches Gespräch zwischen zwei Schäfern, ohne nähern Bezug auf den Gegenstand des Festes, als daß einer der beiden Hirten der Herzogin (von Alva) im Namen des Dichters einige Strophen auf das Christkind überreicht. — Etwas mehr Leben schon hat das zweite Stück. Vier Hirten (welche die Namen der vier Evangelisten führen) sprechen gegen einander ihre Aende über die verkündigte Geburt des Heilandes aus, und eilen zur Krippe, indem sie im Abgehen einen Villancico singen. Diese Liedchen, mit denen Guclna und noch einige spätere Dichter meistens ihre Stücke schloßen, zeigen vornämlich, wie die kirchlichen Gebräuche bei der Entwicklung des Drama's mitwirkten; denn das Absingen von dergleichen Villancicos durch die Sacristane und Akoluthen war seit lange bei verschiedenen Festen in den Kirchen üblich gewesen.

Wie schwach diese Anfänge des Drama's auch erscheinen, wenn man das eigentlich Dramatische in ihnen prüft, so erfreuen sie doch durch einzelne Züge von Muth, Naturalität und Geist und durch den äußerst harmonischen und fließenden Vers, der sich ohne Zwang in künstlich geformten Strophen bewegt. Man kann sich wundern, daß der Dichter nicht die dem Dialog so überaus zukommende Romanzenform verzoogen; allein er handelte hierin in Uebereinstimmung mit den Kunstdichtern seiner Zeit, die auf die Geschicklichkeit stolz waren, mit der sie schwierigere Versformen zu handhaben wußten.

Der Mißfall, mit dem Encina seine ersten Versuche aufgenommen sah, ermunterte ihn, ähnliche kleine Dramen auch für andere religiöse Feste zu schreiben. So finden sich in seinem Cancionero zwei, die vermuthlich während der heiligen Woche im Oratorium des Alva'schen Pallastes dargestellt wurden. Beide sind zwar noch von sehr dürftiger Handlung, zeigen aber gegen die frühern doch schon einen Fortschritt. Die Zahl der Nebenrollen ist vermehrt und nicht mehr auf bloße Hirten beschränkt. Zu dem einen treten zuerst zwei Eremiten auf; sie sind auf dem Wege zum heiligen Grabe und drücken ihre Trauer über den Tod des Herren in Worten voll tiefer Empfindung aus. Zu ihnen gesellt sich die Veronica und stimmt in ihre Klagen ein. Am Grabe angelangt, knien alle drei betend nieder und zuletzt erscheint ein Engel, der die nahe Auferstehung verkündigt. — Sehr ähnlich ist das andere Stück, in dem Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und ein Engel am leeren Grabe die Auferstehung feiern.

Encina blieb nicht bei diesen religiösen Compositionen

sichen; er wollte zugleich das erste Beispiel geben, wie auch verschiedene andere Vorwürfe mit einiger literarischer Würde dramatisch behandelt werden könnten. So findet sich in seinem *Cancionero* eine Carnevalsposse, die viel Aehnlichkeit mit den später sogenannten *Entremeses* hat; vier Hirten feiern die Fastnacht durch einen Schmaus und nehmen zärtlichen Abschied von den Genüssen, die ihnen nun so lange versagt sein sollen. Ein zweites, gleichfalls zur Carnevalszeit aufgeführtes Stück feiert einen Frieden mit Frankreich; es muß entweder der im Jahre 1493 mit Karl VIII., oder der 1498 mit Ludwig XII. geschlossene sein.

Mehr dramatische Erfindung und bessere Wahl des Gegenstandes findet sich in zwei Oclozen, die zusammen als ein Ganzes anzusehen und unstreitig auch unmittelbar hinter einander aufgeführt worden sind. Sie bilden ein kleines Liebedrama voll Grazie und Lebendigkeit. Besonders interessant ist es, hier schon mehrere Eigenthümlichkeiten des spätern spanischen Schauspiels im Reim zu entdecken; dahin gehören der in das Stück eingelegte Tanz, die Verkleidung des Escudero in Hirten- und der Hirten in Hoftracht, die Epöge des Wingo, die sehr denen der spätern *Gracioso*s ähneln u. s. w.

Das *Auto del Repelon* ist ein lustiger Schwanke, in dem ein Paar einfältige Hirten von Studenten gesoppt werden, und hat durchaus keine Verwandtschaft mit den Stücken, denen man später diesen Namen beilegte. Das Wort scheint also damals nur die Bedeutung von Act oder dramatischer Handlung im Allgemeinen gehabt zu haben.

Unter den übrigen Stücken des *Encina* mag noch die Ocloze *Fileno y Zambardo* erwähnt werden, in der sich

ein unglücklich Liebender aus Verzweiflung umbringt. Sie unterscheidet sich von den andern, außer durch den tragischen Ausgang, auch durch die *Vernos de arte mayor*, in denen sie durchgängig geschrieben ist.

Den Schluß des Lieberbuchs macht eine vor dem Prinzen Ton Juan, vielleicht bei dessen Vermählung 1496 dargestellte Ekloge, wohl das Feinste und Vollendetste, was der Dichter geschrieben. Hier wird gar schon ein Gott der Mythologie unter den handelnden Personen vorgeführt. Durch das Selbstgespräch, in dem Amer seine Macht schildert, und durch noch einige andere Stellen wird man unwillkürlich an den *Aminta* des Tasso erinnert.

Wenn und die *Farce Placida y Vitoriano*, die späteste dramatische Dichtung des Encina, die von dem Verfasser des *Dialogo de las lenguas* allen seinen übrigen Werken vorgezogen wird, erhalten wäre, so würden wir den Dichter wahrscheinlich auf einer höhern Stufe der Ausbildung sehen, als in den bisher erwähnten Stücken. Diese sind Manche so geringfügig erschienen, daß sie ihrer in ihren Literaturgeschichten kaum Erwähnung gethan haben; weßten Bild aber gewohnt ist, in der Kunstgeschichte die Periode des Werdens und der ersten Entfaltung mit besonderem Interesse zu betrachten, der wird diese Geringschätzung nicht theilen. Wie es überall anziehend ist, aufstrebende Geister in erst zu schaffenden Formen nach Mitteln des Ausdrucks ringen zu sehen; wie die schlichten Bilder der alt-toscanischen und kölnischen Malerschule, trotz des Steifen und Stigen der Form, dem Kunstfreund mehr Genuß und Belehrung gewähren als manche technisch vollendete Arbeit späterer formgeübter Meister; so darf man auch für Encina und seine nächsten

Nachfolger mehr Interesse in Anspruch nehmen, als für manchen spätern Dichter, der sich in hergebrachter Weise auf einmal getretener Bahn fortbewegte. Denn diese Ansänge des spanischen Theaters sind jenen Bildern zu vergleichen, die uns im Campo Santo und in den Uffizien, in den florentinischen und kölnischen Kirchen entzücken, und stehen an Klarheit und süßer Anmuth den Werken des Giotto, Giesole und Meister Wilhelm nicht nach.

Die Celestina.

La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, ist der Titel eines Buches, das im Jahre 1500 zu Salamanca erschien und lange zu den berühmtesten der spanischen Literatur gehört hat. Dieses seltsame, halb dem Drama, halb dem Roman angehörende Product rühret von zwei Verfassern her. Der Name des Ersten, dem die Grundidee des Ganzen anzugehören scheint, der aber in der Ausführung nur einen Act vollendete, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Einige nennen den Juan de Mena, Andere den Rodrigo Cota, und setzen demnach die Abfassung des erwähnten Acts in die Zeit Johann's II., oder, wenn mit Cota der Verfasser des Wingo Rebulgo gemeint ist, Heinrich's IV.; der Sprache nach zu urtheilen aber scheint dieselbe vielmehr gegen das Ende des 15. Jahrhunderts zu fallen und nicht viel älter zu sein, als die Fortsetzung, die von einem Paccalaureus Hernando de Rojas herrührt. Dieser fügte zu dem ersten noch zwanzig andere Acte und gab das Ganze in den Druck. Das Werk wurde mit ungeheurer Beifall aufgenommen, wie die zahl-

reichen und rasch auf einander folgenden Ausgaben beweisen, die nicht allein in den verschiednen spanischen Städten, sondern auch in Venedig, Mailand und Antwerpen veranstaltet wurden; und Italien, Frankreich, Deutschland und England suchten sich das beliebte Buch in Uebersetzungen anzueignen *).

Man hat diese Tragicomödie ein Originalwerk in vorzüglichem Sinne genannt, weil kein älteres Werk von ähnlicher Beschaffenheit existire. Allein diese Behauptung scheint auf einem Irrthum zu beruhen; denn unverkennbar weist das spanische Stück auf die lateinische, dem Cvid zugeschriebene Comödie, deren wir schon bei Erwähnung des Grypfieters von Hita gedachten (*Pamphilus de documento amoris*), als sein Vorbild zurück, ein Vorbild, das es freilich in jeder Hinsicht übertroffen hat.

Für das Theater haben die Verfasser der *Gelesina* nicht gearbeitet, das zeigt schon die Prose, in die ihre Darstellung zerfällt; auch ist, so viel bekannt, nie ein Versuch gemacht worden, ihr Werk in der ursprünglichen Form auf die Bühne zu bringen. Trotz dem aber ist ihr Einfluß auf die dramatische Literatur der Spanier nicht unbedeutend gewesen. Denn ihre ursprüngliche Absicht, ein Gemälde von den Verirrungen der Leidenschaft zur Warnung für Jedermann zu entwerfen, wußten sie in einer so trefflichen dialogischen Form auszuführen, an so krafftvoll gezeichneten Charakteren deutlich zu

*) Die älteste englische Uebersetzung oder vielmehr Nachbildung ist vom Jahre 1520. *J. Collier, History of Dramatic Poetry, II. 408.* Ueber die französischen, italienischen und deutschen Uebersetzungen s. das Handbuch einer allgemeinen Literaturgeschichte von Götze, B. II. Abth. 2. S. 1184.

machen, daß sie die Vorbilder vieler Dramatiker des 16. Jahrhunderts wurden.

Der Versuch, einen genauen Abriss von der Handlung und Scenenfolge des Stückes zu geben, könnte die Mühe, die er machen würde, kaum belohnen. Denn was den Werth und Reiz des Werks ausmacht, die Leichtigkeit und Natürlichkeit des Dialogs, die in markigen Strichen ausgeführte Zeichnung der Gestalten, läßt sich in einem Auszug nicht wiedergeben; die Grundlage der Handlung aber ist äußerst einfach. Galisto, ein Jüngling von vornehmer Herkunft, hat eine heftige Leidenschaft für die schöne Melibea gefaßt, kann aber nicht zum Ziel seiner Wünsche gelangen. Er wendet sich an eine listige Unterhändlerin. Diese, die Celestina, welche dem Stücke den Namen gibt, bietet Alles auf, um ihm zu häßlichen Zusammenkünften mit der Geliebten zu verhelfen. Durch Liebestränke und Zaubereien, durch Ränke und Künste aller Art gelingt es ihr endlich, das Herz der Schönen zu bethören. Während Galisto in den Armen Melibea's ruht, ergößen sich seine Diener im Hause der Celestina auf ihre Art; aber hier entsteht Zank, die alte Kupplerin wird umgebracht, die Justiz kommt herbei, verhaftet die Thäter und verurtheilt sie zum Galgen. Die saubere Genossenschaft der Ermordeten schwört nun, die That der Diener auch an dem Herrn zu rächen. Die Liebenden, deren Leidenschaft seit der ersten Zusammenkunft nur gestiegen ist, feiern eben eine schöne Stunde, als sie eine Schaar von Wüthenden herandrängen sehen, welche das Haus zu stürmen droht. Galisto, der sich dem Angriff entgegenstellt, findet alsbald seinen Tod. Melibea, voll Schmerz und Verzweiflung,

beschließt, dem Geliebten zu folgen, erstigt die Spitze eines Thurms, bekrenzt den Gtern ihren Fehltritt, erzählt ihnen den Tod des Geliebten und stürzt sich von der Höhe hinab.

Autoren, die einen solchen Plan entwerfen und ihn trotz seiner Aemseligkeit durch einundzwanzig Acte fortspinnen konnten, wird man weder Gründungsgebe, noch großes Talent zur dramatischen Composition zugestehen könnten. Ueberhaupt kann der poetische Werth des Stücks nicht eben hoch angeschlagen werden. Aber aus dem Ganzen spricht ein seltenes Darstellungstalent; die Verfehrtheiten und Lächerlichkeiten des Lebens sind darin mit großer Wahrheit und Faune zur Schau gestellt, die Charaktere zwar nur nach der gemeinen Natur copirt, aber mit sicherer Hand gezeichnet und scharf von einander geschieden; die Sprache der Liebenden wird mitunter von Feuer und Leidenschaft belebt, und die Lebhaftigkeit des Dialogs, dem es auch an poetischem Schmuck nicht gänzlich fehlt, ist zum Theil unübertrefflich. Ganz vorzüglich aber gebührt der treuen und lebensvollen Schilderung der nationalen Sitten Anerkennung, und diese, im Verein mit den angezeigten Vorzügen, gewährt solche Befriedigung, daß man stellenweise das Dürre, ja Widerwärtige der zu Grunde liegenden Geschichte ganz vergißt. In allen den erwähnten Eigenschaften sind die zahlreichen Nachahmungen, welche die Celestina hervortief, weit hinter ihrem Vorbilde zurückgeblieben; und man kann zweifeln, ob der große Lope de Vega, der sie bei seiner Loretta zum Muster nahm, sie in allen Stücken erreicht hat.

Wollte das spanische Drama einen höheren Aufschwung

nehmen, so mußte es freilich gänzlich aus der von den Verfassern der *Gelesina* betretenen Bahn herausgehen. Es mußte sich erst in die Region der wahren Dichtung aufschwingen, Entwurf und Gestaltung eines dramatischen Plans lernen, und der Prosa die Sprache der Poesie substituiren. Dessen unträglich ist unverkennbar, daß dieses unformliche Schauspiel ein wesentliches Förderungsmittel gewesen ist, das spanische Drama über die ersten Stadien der Kindheit hinauszubringen. Klare und Lebendigkeit des prosaischen Dialogs, treue Sittenmalerei, frisch aus dem Leben aufgegriffene Charakteristik, das Alles konnten die Theaterdichter des 16. Jahrhunderts hier lernen. In Einzelheiten hat sich die Wirkung der *Gelesina* sogar noch weiter erstreckt: und es ist interessant, zu sehen, wie verschiedene Eigenthümlichkeiten der ausgebildeten spanischen Comödie sich hier schon ankündigen. So ist *Semprouio*, der schlaue und rebelliöse Diener des *Calisto*, ein rohes Vorbild der später so vielfach vorkommenden ähnlichen Figuren. So haben wir in dem Umstande, daß die leidenschaftliche und romantische Liebchaft zwischen *Calisto* und *Melisa* unter dem dienenden Personal in einer in's Niedrige herabgezogenen Weise wiederholt wird, ein auf der spätern Bühne beinahe lebend gewordenes Motiv.

Vil Vicente *).

Ein portugiesischer Dichter, der aber auch in der Geschichte des spanischen Theaters nicht unerwähnt bleiben

* *Barbosa Machado Bild Lant Band II. S. 343 ff.*

Darf, weil er nicht bloß durch seine zunächst für Portugal bestimmten Schauspiele auf die entstehende Kunst des benachbarten Landes eingewirkt hat, sondern auch durch einige in castilianischer Sprache geschriebene noch unmittelbarer in unser Gebiet gehört. — Gil Vicente ward in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren; genannt wird die Zeit nicht bestimmt, und auch über den Ort seiner Geburt wechseln die Angaben; man nennt bald Guimaraens, bald Barcellos, bald Lissabon ¹⁰⁾. Er war von vornehmer Familie und widmete sich nach dem Wunsche seiner Eltern dem Studium der Rechte. Allein sein unweiderstehlicher Hang zur Dichtkunst konnte nicht eher Befriedigung finden, bis er die trockne Wissenschaft aufgegeben und sich ganz den Mufen gewidmet hatte. Sein erstes Theaterstück wurde am 6. Juni 1502 am Hofe Emanuel's des Großen aufgeführt. Es war zum Geburtsfeste des Infanten bestimmt, der nachher als Johann III. den Thron bestieg, und der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, ermunterte den Dichter, mit Eifer auf der betretenen Bahn fortzuschreiten. Er brachte noch unter Emanuel verschiedene Stücke zur Aufführung; die glänzendste Periode seiner Thätigkeit aber fällt in die Regierungszeit Johann's III., der so großes Gefallen an den Schauspielen des Vicente fand, daß er selbst bei ihrer Darstellung Rollen übernahm. Der Ruhm des Dichters verbreitete sich auch außerhalb Portugals, und Erasmus von Rotterdam soll portugiesisch gelernt haben, bloß um die Werke des Gil Vicente in der Ursprache lesen zu können.

¹⁰⁾ Antonio de Lema, Nobiliario, Art. Memos Pedro Ponce Paez, de Villa da Barcellos, Cap. 14.

Orbis v. Po. in Opus I. 23.

An nähern Nachrichten über das Leben und Wirken des geachtetsten Komikers seiner Zeit fehlt es uns. Ob er, wie die meisten älteren Lustspielichter in Spanien, zugleich Theaterdirektor gewesen, wird nicht gemeldet; aber daß er selbst in seinen Stücken mitgespielt hat, ist gewiß ¹¹⁾.

Ueber das Todesjahr des Gil Vicente finden sich keine bestimmten Angaben; wahrscheinlich aber ist er bald nach 1536 gestorben ¹²⁾. Er hinterließ der portugiesischen Bühne in seiner Tochter Paula eine vorzügliche Schauspielerin, in seinem Sohne Luis einen beliebten Dichter. Der letztere gab auch im Jahre 1562 die erste Ausgabe der gesammelten Werke seines Vaters heraus ¹³⁾.

¹¹⁾ Dies geht aus folgenden Versen seines Zeitgenossen Andre de Resende hervor:

Cometorum hinc acta vel comœdia plausu,
Quam Lusitana Gills auctor et actor in aula
Legerat ante, dicax atque inter vera facetas:
Gillo joca levisque doctus praestringere morem,
Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
Sed potius latine, non Græcia ducta Menandrum
Ante suum ferret; nec tam Romana Theatra
Plantianæ ambos, lepidi vel scripta Terentii
Jactarent: tanto nom Gills præiret utriusque,
Quanto illi reliquos inter, qui pulpita rure
Obdita Corycæo digito mœnore laventem.

Die Comédia, von der Resende hier spricht, ist die Farsa da Lusitania, welche zur Feier des Infanten Ten Manuel verfaßt und im Jahre 1533 im Hause des Portugiesischen Gesandten zu Brüssel aufgeführt wurde.

¹²⁾ Von diesem Jahr ist das letzte seiner Schauspiele (Floresta de Engadas), die fast sämtlich mit dem Datum ihrer ersten Aufführung versehen sind. Schon 1531 hatte er in einem, an König Johann II. gerichteten, Briefe gesagt, et sei moi visinho da morte.

¹³⁾ Compilação de todas as Obras de Gil Vicente, a qual

Wenn die spätesten Theaterstücke des Gil Vicente auch bis ziemlich tief in das 16. Jahrhundert hinabreichen, so sind

se reparte em cinco Livros. O primeiro suas cousas de devoção. O segundo as Comedias. O terceiro as Tragicomedias. O quarto as Farsas. No quinto as obras mendas. Lisboa, 1562, fol. Diese Ausgabe ist selbst in Portugal von äußerster Seltenheit, und in Deutschland wohl nur in einem Exemplar, dem der Göttinger Universitäts-Bibliothek, vorhanden. Wir geben daher ein Verzeichniß der darin enthaltenen Schauspiele:

OBRA DE DEVOÇÃO.

1. Visitação. 2. Auto pastoril Castelhana. 3. Auto dos Reis Magos. 4. Auto da Sibila Cassandra. 5. Auto da Fé. 6. Auto dos quatro Tempos. 7. Auto da Moeda Mendes. 8. Auto Pastoril Portuguez. 9. Auto da Feira. 10. Auto da Alma. 11. Auto da Barca do Inferno. 12. Auto da Barca do Purgatorio. 13. Auto da Barca da Gloria. 14. Auto da Historia de Deus. 15. Dialogo sobre a Resurreição. 16. Auto da Cananea. 17. Auto de S. Martinho.

COMÉDIAS.

1. Comedia de Rubena. Scene 1^a. Scene 2^a. 2. Comedia do Viuvo. 3. Comedia sobre a divisa da Cidade de Coimbra.

TRAGICOMÉDIAS.

1. Dom Duardos. 2. Amadio de Gaula. 3. Nao d'amores. 4. Fragon d'Amor. 5. Exhortação da guerra. 6. Templo d'Apollu. 7. Cortes de Jupiter. 8. Serra da Estrella. 9. Triumpbo do Inverno. 10. Romagem de Aggravados.

FARÇAS.

1. Farça de Quem tem farelos. 2. Farça chamada Auto da India. 3. Farça chamada Auto da Fama. 4. Farça do Velho da Horta. 5. Farça chamada Auto das Fadas. 6. Farça do Inez Pereira. 7. Farça do Juiz de Beira. 8. Farça das Ciganas. 9. Farça dos Almocreves. 10. Farça do Clerigo da Beira. 11. Farça chamada Auto da Lustração. 12. Farça dos Fincoes.

doch die frühesten erwiesener Mäßen in dem ersten Decennium desselben aufgeführt worden und reihen sich der Zeit nach unmittelbar den ersten Stücken des Encina an. Diejen aber sind sie an dramatischem Leben und Interesse unendlich überlegen, und überhaupt wissen wir von keinem spanischen Dichter, der so früh so viel Geist und Bildung mit so viel populärer Darstellungsgabe verbunden hätte, um von der Bühne herab zu wirken. Man würde daher in Gil Vicente einen der vorzüglichsten Förderer des spanischen Theaters anerkennen müssen, wenn die Aufführung seiner Stücke auch in Spanien erwiesen wäre. Aus authentischen Nachrichten läßt sich dieser Beweis nicht führen, die Wahrscheinlichkeit aber spricht für die Annahme. Einen nicht geringen Theil seiner Werke schrieb Gil Vicente auf spanisch; und wenn er hierbei auch vielleicht die nächste Absicht haben mochte, der Königin Beatriz, einer spanischen Prinzessin, gefällig zu sein, so ist doch zu vermuthen, daß diese Stücke ihren Weg auch in das Land gefunden haben werden, dem sie der Sprache nach angehörten. Denn das Bedürfniß nach Schauspielen höherer Art, als die improvisirten Volkssarzen waren, mußte in Spanien sehr reger sein, seit die ersten Leistungen des Encina die Anforderungen an dergleichen Productionen gesteigert hatten; ein Bedürfniß, das durch einheimische Schriftsteller, so viel wir wissen, keine hinreichende Befriedigung fand, und doch durch die Schauspielergesellschaften, die erwiesener Mäßen fortbestanden, in beständiger Aufregung erhalten wurde. Man kann weiter gehen und nicht unwahrscheinlich finden, daß

Die zweite Ausgabe der Werke des Gil Vicente (Lissbon, 1383) ist durch die Censur der Inquisition aufs jämmerlichste entstellt.

auch die portugiesischen Stücke in Spanien gespielt worden seien, wenigstens in den Grenzprovinzen, wo das Verständniß der nah verwandten Sprache verbreitet war. Allein sollten auch (und wir wollen das eben Gesagte durchaus nur als Vermuthung ausgesprochen haben) die dramatischen Werke des portugiesischen Dichters nie über die spanischen Bühnen gegangen sein, so ist doch ihre literarische Einwirkung auf die Theaterdichter des Nachbarlandes unverkennbar; und den Zug, auf dem dieser Schluß beruht, die Form- und Charakterähnlichkeit mit spätern spanischen Schauspielen, tragen nicht nur die castilianisch, sondern auch die portugiesisch geschriebenen Stücke des Gil Vicente; Grund genug, um auch diese hier nicht zu übergehen. Uebrigens sei noch bemerkt, daß unser Autor in einigen seiner Dramen die beiden Sprachen abwechselnd gebraucht hat.

Wenn wir von der Cultur in den Werken des Gil Vicente sprachen, so darf man dies freilich nur in relativem Sinne nehmen, d. h. im Vergleich zu dem, was die ältern geistlichen und weltlichen Volksschauspiele aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen waren. An diese schlossen sich seine Arbeiten unmittelbar an, und sie nach classischen Vorbildern regeln zu wollen, fiel ihm nicht im entferntesten ein. Und so muß man sich nicht wundern, bei ihm bisweilen Erfindungen von so roher und abenteuerlicher Art anzutreffen, wie nur immer in den Mystrien und Farcen des Mittelalters. Aber was dem Dichter an künstlerischer Ueberlegung fehlte, ersetzte ihm zum Theil die ungewöhnliche poetische Darstellungsgabe, durch die er seine Stoffe zu adeln vermochte; selbst die geschmacklosten seiner Compositionen haben durch

die naive Anmuth der Ausführung ihren eignen Reiz; und dieweilen führte ihn der Takt des Genie's denn doch auf Pläne, deren Entwerfung selbst den Meistern der spätern Zeit nicht Uebere gemacht haben würde.

Alle diese Stücke sind in gereimten Versen geschrieben, meist in vierfüßigen Trochäen mit verschiedner Reimordnung, und nicht selten mit gebrochnen Verszeilen untermischt. Trotz dieses metrischen Zwanges bewegt sich der äußerst lebendige Dialog mit einer Leichtigkeit und ungetrungenen Grazie, die schon allein von einem ungewöhnlichen Talent Zeugniß gibt.

Gil Vicente's dramatische Werke sind in vier verschiedne Classen getheilt auf und gekommen; eine Eintheilung, die nicht durchgehend auf merkbarer innerer Verschiedenheit der Stücke beruht und vielleicht nur von dem Herausgeber herrührt. Der ganzen Sammlung voran steht das schon erwähnte Festspiel zur Geburt des Prinzen Johann, vom Jahre 1502, ein kleines Stück von der einfachsten Art, oder eigentlich nur ein Monolog, in dem ein Hirt den König beglückwünscht. Der Dichter fand mit seinem Versuch so vielen Beifall, daß man ihn aufforderte, Aehnliches auch für die Feiertage der Christnacht zu verfassen. Diese Weihnachtsstücke finden sich in der ersten Abtheilung seiner Schauspiele, welche die Autos enthält. Gil Vicente brauchte den Namen *Auto*, der anfänglich jedem Schauspiel beigelegt wurde, vorzugsweise für Dramen religiösen Inhalts, eine Anwendung, die sich später noch mehr verengen sollte. Unter seinen Autos aber machen sich zwei wesentlich verschiedene Classen bemerkbar. Die erste derselben wird von kleinen Stücken gebildet, deren Construction noch beinahe

von derselben Simplicität ist wie die der Encina'schen und fast nur aus Dialogen in idyllischer Manier mit eingestochenen Gesängen besteht. Einige von diesen, meist für die Feier der Christnacht verfaßten Spielen, wie die *Autos de la Sibila Casandra* und *de los cuatro tiempos*, sind von unvergleichlicher Lieblichkeit, schlicht und einfach im Volkston, durch Innigkeit und kindliche Frömmigkeit zu jedem Herzen sprechend; aber das eigentlich Dramatische steht bei ihnen allen noch sehr im Hintergrunde. Die zweite Classe der Autos dagegen besteht aus einer Reihe allegorisch-religiöser Dramen von der reichsten und buntesten Composition. Es sind dies die ältesten noch vorhandenen Stücke dieser Gattung in der portugiesischen sowohl als spanischen Literatur, aber (eine Vermuthung, die man fast als Gewißheit aussprechen kann) unstreitig nur Ueberbleibsel von einer großen Anzahl von ähnlichen Spielen, die über die ganze iberische Halbinsel verbreitet waren, Spielen, die freilich spurlos verschwunden sind, deren Entstehung sich aber aus den, vielfach von uns erwähnten, Stellen der Gesetze und Concilienschlüsse folgern läßt. Indessen scheint Gil Vicente der Erste gewesen zu sein, der diese Gattung durch einen Anflug von Poesie adelte und die mittelalterlichen Mystereien und Moralitäten in die Classe von Stücken hinüberzuleiten anfang, die später als Autos ein Hauptbestandtheil des spanischen Theaters wurden.

Von der Gedantentiefe und der heiligen Muth der Begeistertung, durch welche die bewundernswerthen Autos des Calderon als das Bedeutsamste dastehen, was die christliche Mystik hervorgebracht hat, darf man freilich bei Gil Vicente nichts erwarten. Die Dogmen des katholischen

Glaubens für Jedermann faßlich darzustellen, zugleich aber auch, unbeschadet der Andacht, möglichst für die Unterhaltung seines Publicums zu sorgen, war der Zweck, über den er nicht hinausging. Zur Erreichung desselben ließ er das Komische mit dem Ernsten und Erbaulichen wechseln, zog die irdische wie die überirdische Welt in den Kreis seiner Dichtung und suchte die Verbindung zwischen beiden durch eine ziemlich derbe und handfeste Allegorie sinnlich darzustellen. Eine tiefere Symbolik dabei zu Grunde zu legen, kam ihm eben so wenig in den Sinn, wie er an einen eigentlich dramatischen Plan im Ganzen und an gleichmäßige Behandlung im Einzelnen dachte; aber bei allen diesen Mängeln, die auch dem blödesten Auge sichtbar sind, spricht so viel Gesundheit und Frische aus diesen Autos, daß nur eine beschränkte Kritik auf jenen verweilen könnte, ohne auch diese rühmend anzuerkennen.

Die mit den sonderbarsten Vermischungen verlegte Mythologie, die Seltsamkeit der Allegorien, denen wir hier begegnen, werden den nicht befremden können, der mit dem allegorischen Apparat des mittelalterlichen Drama's bekannt ist. Mißt man von dem Inhalt der Vicente'schen Autos eine dürre Anzeige, so läßt man freilich diese Seltsamkeit auf's grellste hervortreten; wer aber die Stücke selbst liest, wird den Dichter in einem andern Lichte sehen; denn mit seltenem Geschick hat er selbst die grotesksten Zusammenstellungen mit poetischer Harmonie zu umkleiden, den abstracten Gedanken Worte zu leihen und ein Scheinleben einzuhauchen gewußt; und selbst das Absurdeste erscheint bei ihm in so anmuthigen Wendungen, daß auch, wer dem Ideenkreise, in dem sich diese geistlichen Dramen bewegen,

noch so weit entrückt ist, Genuß und Ergözung aus ihnen schöpfen kann.

Durch bizarre, seltsam verworrene Composition steht am meisten das *Auto da Foyra* hervor, dessen Inhalt schon *Pouterwel* angegeben hat und das auch wir nicht übergehen dürfen. In der ersten Scene figurirt der Planet Merkur und setzt in einer langen Reihe von Strophen die Construction des Weltsystems auseinander. Dann erscheint die Zeit und kündigt einen großen Jahrmarkt nach Art derer von Antwerpen und Medina, aber zu Ehren der heiligen Jungfrau an. Ein Seraph ruft die Seelenhirten und eingeschlafnen Päpste herbei, daß sie sich neue Kleider kaufen sollen, bietet „Gottesfurcht in Pfunden“ feil u. s. w. Unterdessen kommt der Teufel schlägt eine Kaufhude auf, iankt sich mit der Zeit und dem Seraph herum und behauptet, es werde ihm für seine Waaren an Käusern nicht fehlen. Merkur citirt hierauf Roma als Repräsentantin der Kirche, die den Frieden der Seele feil bietet, wogegen der Teufel so heftig protestirt, daß Roma abziehen muß. Zwei Bäuer treten auf, von denen der eine Puß hat, seine Frau allenfalls umsonst zu verkaufen. Ebenso kommen auch Bäuerinnen herbei, deren eine sehr naive Klagen über ihren Ehemann ausstößt. Der Markt füllt sich immer mehr mit Waaren und Käusern. Das Treiben des Bäuernevells wird zwar im Caricaturstyl, aber mit ächter Laune geschildert. Der Teufel bietet seine Waaren den Bäuerinnen an; aber eine, die frömmste von ihnen, merkt den Spul und ruft: Jesus, Jesus, wahrer Gott und Mensch! worauf der Teufel Reißaus nimmt und der Seraph sich in das Gewühl mischt, um Jugenden

zum Kauf anzubieten, aber schlechte Geschäfte macht. Die Bauerndienern versichern ihn, ein junger Mann sehe mehr auf's Geld als auf die Tugenden, wenn er eine Frau wähle. Aber, jetzt zuletzt eine hinzu, sie sei doch gekommen, weil dies der Markt der Mutter Gottes sei, und diese die Gaben ihrer Gnade nicht verkaufe, sondern aus Gnade ertheile. Nach dieser ziemlich übel angebrachten Moral folgt ein Villancico zu Ehren der heil. Jungfrau und beschließt das Stück.

In dem Auto da alma von 1508 ist die Allegorie nicht minder wunderbar. Hier stellt die Mutter Kirche eine Gastwirthin der Seelen vor. „Denn, wird gesagt, wie es eine höchst nöthige Sache sei, an der Landstraße Wirthshäuser zur Erholung und Erquickung für müde Wanderer zu finden, so sei es auch eine sehr passende Anordnung, daß der Wanderer in diesem Leben eine Gastwirthin antreffe, die das Amt habe, den Seelen, die auf Gottes ewigen Wohnsitz zupilgern, Ruhe und Erholung zu gewähren.“ Bei'm Beginn des Stücks zeigt sich nun ein Tisch, der den Altar vorstellt, mit Speisen, deren Bedeutung man leicht erkennen wird, und vor ihm die Mutter Kirche, welche sammt ihren vier Doctoren Thomas Hibernicus, Ambrosius und Augustin die müden Erkeupilger bewirthet.

In dem Auto da Canones treten das natürliche, das geistliche und das Gnaden-Geist als Hirtinnen auf, deren jede ihre Herde weidet. Ein anderes dieser geistlichen Schaustücke führt in drei Abtheilungen Himmel und Hölle, Selige und Verdamnte in hinten Gruppen an und vorüber. Da wird zuerst eine lustige Gesellschaft

von Schiffen, welche Teufel sind, in die Hölle speidirt. Später kommen singende Engel, die fünf Ruder mit den fünf Wunden führen, in einer Parke herbeigefahren; zugleich erscheint der Höllenfährmann mit seinem Rachen; der Tod schleppt Päpste, Cardinäle, Erzbischöfe, Kaiser und Könige herbei, die zuletzt, trotz der Remonstrationen Charon's, von Engeln in's Paradies gerudert werden. Man kann dies Stück nicht lesen, ohne lebhaft an das dem Ergagna zugeschriebene Gemälde, der Triumph des Todes, im Campo Santo zu Pisa erinnert zu werden.

Die größte Ausdehnung unter den Autos hat das, welches den Titel „*Summarium der Geschichte Gottes*“ führt. Es ist ein dramatisirter Auszug aus der heiligen Geschichte. Nach einem durch einen Engel gehaltenen Prolog tritt Herr Lucifer mit einer Suite von Hofbeamten, das heißt Teufeln, auf; Herr Satanas, der Hofcavaller und Geheimrath, wird mit der Verführung der ersten Eltern beauftragt. Darauf erscheint die Welt als König, von der Zeit und von Engeln begleitet. Das Leben der ersten Menschen im Paradiese, die Unschuld Abel's und sein Tod werden in einfacheschöner, ächt poetischer Schilderung vorgeführt. Satan wird, nachdem er den Sündenfall in Stande gebracht, zum Reichthalthalter über die Welt bis an ihre Ende ernannt. Dann folgen die Geschichten Abraham's, Ijob's, David's und vieler anderer Helden des alten und neuen Testaments. Die Himmelfahrt Christi, die unter Pauken und Trompeten auf der Bühne von Statuen geht bildet den Schluß.

Die drei übrigen Classen von Gil Vicente's Dramen enthalten die weltlichen Stücke, in Comödien, Tragicomödien und Farren abgetheilt. Es möchte schwer sein, die

Merkmale anzugeben, nach welchen die verschiedenen Stücke in diese oder jene Kategorie gebracht sind. Die sogenannten Comédien sind an Gehalt und Charakter unter einander sehr verschieden. Einige sind dialogisirte Novellen, die das ganze Leben eines Menschen begreifen und die Ereignisse nur lose, ohne Verschlingung eines Knotens an einander knüpfen. An einzelnen unterhaltenden Scenen ist dabei kein Mangel, wohl aber an dem, wodurch die spätern spanischen Stücke dieser Gattung so glänzend hervorstechen, jener Gluth der Phantasie, jener Gabe der zugleich sinnreichen und kühnen Erfindung, welche romantische Abenteuer in unerschöpflicher Fülle hervorbringt und die Theilnahme selbst in einem Gewirr wechselnder Ereignisse nicht erlaffen läßt. Die erste Comédie, *Rubena*, ist von auffallend rohem Plan. Im Beginn erscheint die Heldin in Mutterwehen auf dem Theater; eine Hexe klist den Teufel und bewirkt, daß die Gebärende glücklich von einem Töchterchen entbunden wird. In der zweiten Hälfte des Stücks agirt diese Tochter schon selbst in Liebesangelegenheiten und zum Beschluß verläßt sie als Prinzessin die Bühne. Eine Unterhaltung zwischen fünf Wäucherinnen und ein Paar lustige Scenen mit dem Fölpel (*parvo*) bilden den komischen Theil der Handlung. Einen solchen Fölpel hat *Gil Vicente* noch in mehreren seiner Stücke auf die Bühne gebracht. Es ist dies dieselbe Figur, welche wir unter dem Namen *Simple* bei *Lope de Rueda* treffen werden, und welche später, mit neuen Zügen bereichert, in den *Gracioso* verfeinert wurde.

Eine der folgenden Comédien soll den Ursprung und die Geschichte der Stadt *Coimbra* schildern. Die Jungfrau *Coimbra* meldet gleich im Anfang: „In diesem Stück sollt Ihr erfahren, weshalb diese Stadt *Coimbra* heißt, woher

der Löwe, die Schlange und die Prinzessin rühren, die sie seit undenklichen Zeiten in ihrem Wappen führt, und durch sichere Beweise soll es Euch klar werden, woher und von welchem Planeten ich komme, weshalb die Jünglinge hier so heiser reden, und alle Mädchen so kurze Hälse haben," u. s. w. Das Alles wird denn durch einige wunderliche Allegorien anschaulich gemacht.

Weit feiner ist die *Comedia del Vindo*, ein niedliches Miniaturgemälde, in dem die später oft benutzte Erfindung vorkommt, daß ein Prinz aus Liebe sich in niedere Tracht verkleidet und beim Vater der Geliebten Dienste nimmt. — Der Anlage nach weniger zu rühmen, aber in vielen Einzelheiten trefflich ist das Lustspiel, welches den seltsamen Titel *Floresta de engaaos* führt; eine Reihe komischer Scenen, die alle eine schlaue Betrügerei darstellen, aber ohne eigentlich dramatischen Zusammenhang nur durch die Aehnlichkeit des Inhalts und den gemeinsamen Namen zu einem Ganzen verbunden werden. Der erste Betrug wird von einem Scudero ausgeführt, der, als Wittwer verkleidet, einen Krämer prellt. Dann folgt ein anderer mit ganz verchiedenartigen Personen. Der Gott Cupido verliebt sich in die Prinzessin Grata Selia, findet aber keine günstige Gelegenheit, sie zu besuchen, und beschließt daher, dem Apoll einen Betrug zu spielen, damit dieser wieder den König Totobano betrüge. Dieser Doppelbetrug gelingt, und die Prinzessin wird in eine entlegene Gegend verbannt, wohin Cupido eilt, um zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; aber er selbst wird wieder zweimal betrogen, und die Schöne reicht zuletzt dem Prinzen von Griechenland ihre Hand. Der Plan ist sinnreich genug erfunden

und ausgeführt. Sehr launig sind auch die Zwischen-
scenen, in denen ein Philosoph auftritt, den die Men-
schen, weil er ihnen die Wahrheit gesagt, an den Reinen
mit einem Narren zusammengesetzt haben.

Die Tragicomédien des Gil Vicente sollten eher Fest-
spiele heißen; denn fast alle waren bestimmt, bei festlichen
Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden, und durch
reichlichen Aufwand von Allegorie, Mythologie und Zau-
berel auf eine äußerstlich glänzende Darstellung berechnet;
die Vermischung rührender mit komischen Scenen aber
charakterisirt diese Classe nicht vorzugswelse. — Die Ver-
anlassungen, durch welche die Stücke hervorgerufen wur-
den, sind, wenn nicht schon in den Ueberschriften ange-
geben, meistens leicht aus dem Inhalt zu erkennen. Eine
sogenannte Tragicomödie z. B. ist für die Vermählungs-
feier der Infantin Catharina mit Carl V. geschrieben; da
tritt zuerst der Dichter auf und entschuldigt die Unvoll-
kommenheit seines Stücks mit dem Fieber, von dem er be-
fallen war, als er es verfertigte; nachher müssen die Zeit
die Welt und andere allegorische Personen dem hohen Paare
gratuliren. — In einem anderen dieser Stücke tritt das
Strella-Gebirge mit einem Gefolge von Hirten und Land-
leuten auf, um die Königin zu ihrer Entbindung zu be-
glückwünschen. — Während der König mit dem Plan
eines Mohrenkriegs umging, brachte Gil Vicente seine Ex-
hortação da guerra zur Aufführung. In diesem Stück
muß zuerst ein Zauberer ein Paar Fensel aus der Hölle
beraufbeschwören; er thut dies in sehr verben Formeln,
wofür er denn von ihrer Seite nicht höflicher behandelt
und mit Schimpfwörtern überhäuft wird; aber er zwingt

ne zuletzt, ihm zu gehorchen und die Seelen berühmter Personen des Alterthums zu citiren; so erscheinen Achill, Scipio, Penthesilea und Auber, die dem König wegen seines Heldenthums und Glaubenseifers die artigsten Complimente machen. Hannibal erklärt am Schlusse: seine Majestät habe, um das Gebiet des Glaubens zu erweitern, den Reichthum gesamt, aus den Moscheen einen Sitz der Religion zu machen, und habe durch göttliche Gnade den Krieg gegen die Ungläubigen als beendigten Zweck im Auge.

Weniger den Charakter eines Gelegenheitsstücks trägt das Schauspiel *Amadis de Gaula*, welches die Liebesgeschichte des berühmten fahrenden Ritters und seiner Herrin Triana behandelt. Dieses ganz harmlose Stück wurde später, man begreift nicht aus welchen Gründen, von der Inquisition verboten ¹⁴⁾. Eine andere Tragikomödie von ziemlich ausgedehnter Handlung stellt die Werbung des Prinzen Edward von England um die Hand der Tochter des Kaisers von Constantinopel (nach dem Roman *Primalcon*, einer Fortsetzung des *Palmerin de Oliva*) dar. Durch bunte und wunderliche Composition fällt unter dem Uebrigen dieser Classe noch der *Trionfo do inverno* auf, wo eine Unzahl der verschiedenartigsten Personen in mannigfaltigen Situationen verübergeführt wird. Die idyllischen Scenen unter den Hirten im Anfang des Stücks sind in der besten Manier des Dichters.

¹⁴⁾ Es findet sich auf dem 1548 zu Valladolid gedruckten *Indice expurgatorio*, was bemerkswerth ist, weil es die Verbrennung von Gil Vicente's Studien in Spanien beweist.

Die letzte Abtheilung von Gil Vicente's Theater ist „*Farcen*“ überschrieben. Wir haben schon angedeutet, daß der Herausgeber bei der ganzen Classification ziemlich gedankenlos zu Werke gegangen sei; und so scheint es denn auch unklar, was er mit dieser Benennung gemeint habe. Daß er sie in dem Sinne genommen, den wir damit verbinden, ist nicht anzunehmen; denn *Farsa* war ein Ausdruck, mit dem man damals (in Spanien wenigstens) alle Schauspiele bezeichnete, nicht bloß die in burleskem Styl; auch ist der letzte nicht allen *Farcen* von Gil Vicente eigen thümlich; einige derselben stimmen vielmehr in Inhalt und Ausführung vollkommen mit denen der vorhergehenden Classen überein. Sozgleich die dritte, welche die portugiesischen Sie-Unternehmungen verherrlichen soll; hier muß ein Mädchen aus *Beira* die Portugiesische *Amara* vorstellen; zu ihr kommen Gesandte aus allen Ländern der Erde, um sie für ihre Gebieter zu gewinnen; aber sie bleibt gegen Alle spröde, worauf sie von dem Glauben und der Tapferkeit auf einen Triumphwagen gehoben wird. — Eine andere *Farce* soll den Ursprung der Stadt *Lisboa* und die Bedeutung des Namens *Portugal* erklären, wozu eine Fürstin *Lisboa* und ein Prinz *Portugal* behülflich sein müssen.

Auf die meisten übrigen Stücke dieser Abtheilung paßt der Name *Farce* auch in der heutigen Bedeutung des Wortes. Es sind fast hingeworfene Schwänke voll burlesker Kraft und dramatischer Lebendigkeit; in aller Hinsicht das Beste was der Dichter hervorgebracht. Ungemeine Kraft der Komik, sprudelnde Hütle des Witzes und ein wahrhaft dichterisches Vermögen, das selbst die derbsten Ausdrücke des Volkshumors mit genialer Grazie umkleidet und über-

all verborgene Quellen der Poesie hervorsprudeln läßt, machen einige dieser Stücke zu Mustern ihrer Gattung. Die komischen Situationen, in deren Erfindung man den nie verfliegenden Reichthum bewundern muß, an einen regelmäßigen Plan zu knüpfen und ihnen dadurch ein wahrhaft dramatisches Interesse zu geben, war Gil Vicente freilich nicht immer bedacht; treffende und belustigende Bilder aus dem Leben und Treiben seiner Zeit mit lebden Zügen hinzuworfen und nur lose an einander zu reihen, genügte ihm oft, und er gab hierin ein vollkommenes Vorbild für das, was nachher auf dem spanischen Theater *Entremeses* genannt wurde. Besonders ergöglich ist die Farce *De quem tem Farelos*. Die Scene ist vor einer Mühle im Gebirge. Zwei drollige Künze von Bedienten, der eine ein Portugiese, der andere ein Spanier, begegnen sich und klagen einander die Leiden, die sie im Dienste ihrer Herrschaften zu erdulden haben. Der Portugiese schildert seinen Herren als einen überspannten Narren, der durch sein Dichten und Singen aller Welt zur Last falle und darüber alles Andere vergeße. Während dieses Gesprächs ist die Nacht angebrochen, und der Ritter erscheint nun selbst mit seinem Cancionero; vor jedem Liebe rühmt er sich der Autorschaft; dann fährt er in altfränkischer Weise fort: „Ein Anderes von Obendemeislen.“ Während er so seiner Schönen, der Müllerstochter Isabelle, eine schmelzende Serenade darbringt, bildet das Geheul und Gebell von Hunden und Raben die Reime zu den zärtlichen Liebesversen, die Bedienten aber schwagen unterdessen immer fort und die holde Dame gibt ihrem Geliebten hültreich Antwort. Sodann tritt Isabellens Mutter auf, um sich nach der Ursache des

Lärm zu erkundigen; sie klagt zuerst in einem sehr ergötzlichen Monolog über die Tragsale, welche ihr die verlebte Jugend bereitet, schmäht hierauf die leichtfertige Tochter, die an dem Ständchen Gefallen findet, und ergießt zuletzt die ganze Gluth ihrer Schimpfwörter über den Sänger, der sich denn am Schlusse mit einer pathetischen Strophe empfiehlt.

In der *Farce O Clérigo da Beira* haben wir die drolige Scene, wie ein Geistlicher in der Christnacht auf die Jagd geht und dazwischen, um sein Gewissen zu beruhigen und den eigentlichen Zweck seiner nächtlichen Wanderung den Vorübergehenden zu verbergen, von Zeit zu Zeit lateinische Kirchenlieder singt. Hiermit sind denn die Betrügerstreiche in Verbindung gebracht, durch die ein einfältiger Bauer um die Lebensmittel geprellt wird, die er zum Verkauf in die Stadt bringen will. — Die *Farça dos Ciganos* ist ein anmuthiges, aber sehr einfaches und beinahe aller Action entbehrendes Bild aus dem Zigeunerleben. — In der *Farça dos Almoçeves* sind die Verlegenheiten eines vornehm thucenden, aber armen Edelmanns, der sich eine zahlreiche Dienerschaft zugelegt hat und nicht weiß, woher er das Geld zu ihrer Bezahlung nehmen soll, die Springfeder des komischen Interesses.

Die bisher erwähnten Farcen bieten nur einzelne Situationsgemälde ohne eigentlich dramatische Verwicklung dar. Doch aber Gil Vicente auch eine zusammenhängende Handlung zu erfinden und in folgerichtiger Weise durchzuführen vermochte, zeigt die *Farce Inez Pereira*, eine dramatische Darstellung des portugiesischen Sprichworts: *Main*

quero ao que me leve, que cavallo que me derube, d. h. Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft. Dieses Thema war dem Dichter von einigen Hofsleuten, die seine Erfindungsgabe prüfen wollten, aufgegeben worden; und Vicente löste dasselbe sehr sinnreich durch die Geschichte eines Mädchens, welches die Bewerbungen eines reichen Dummkopfs zurückweist und nur einen klugen Mann zum Gatten nehmen will. Wirklich hat sie endlich das Glück, einen solchen zu finden; sie wird die Seinige, fühlt aber bald, wie thöricht sie gehandelt, dem Dummkopf ihre Hand zu versagen, da sie sich dem klugen Manne stets fügen muß, wogegen sie jenen hätte beherrschen können. Glücklicher Weise wird sie bald Wittve und nimmt nun mit Freuden den wiederholten Antrag des ersten Freiers an. —

Ueber den scenischen Apparat, der dem Gil Vicente zu Gebote stand, fehlt es uns fast ganz an Nachrichten. Die meisten seiner Schauspiele sind, wie in den Ueberschriften angegeben wird, in den Pallästen des Königs zu Lissabon, Evora und Coimbra aufgeführt worden. Das Maschinen- und Decorationswesen, das dabei zur Anwendung kam, muß nicht ganz unbedeutend gewesen sein; denn die Darstellung des *Triumpho do Inverno* erfordert, daß das sturm- bewegte Meer mit darauf umhergeschleuderten Schiffen sichtbar sei; und von einem andern Stück, das einen kaum geringern Apparat erfordert, *las Cortes de Jupiter*, lesen wir, es sei mit großer Naturwahrheit und vieler Pracht aufgeführt worden ¹³⁾.

¹³⁾ E as danças acanhadas, se começou huma muito boa e muito bem feita comedia, de muitas figuras, muito bem alavi-

Corres Naharro.

Strichen die letzten Stüde des Mil Vicente bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hinab, so führen uns die Werke des nun zu besprechenden Dichters wieder um einige Decennien zurück.

Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher und Gelehrter, aus angesehenen spanischer Familie stammend und in La Torre bei Vadojos geboren, hatte ein bewegtes Jugendleben, indem er durch Schiffbruch in Algerische Gefangenschaft gerieth. Aus dieser befreit, nahm er, unter dem Pontificat Leo's X., seinen Aufenthalt in Rom und gab hier im Jahre 1517 eine Sammlung vermischter Dichtungen

das e muy naturales, feita e representada ao casamento e partida da Reahora Infante; cousa muito bem ordeada, e com ella acabada se acabou o seram

G. de Resende, Vida da Infante D. Beatrix para Saboia.

Nach der Chronik Johann's II. von Portugal war schon im Jahre 1481 bei mimischen Spielen, die am Hofe von Lissabon statt fanden, ein ungriechischer Turus entlarvt worden.

„E á terça feira logo seguinte, houve na sala da madeira excellentes e muy ricos momos, entre os quera Kifrei, para deusar a justa que havia de montar, vec o primeiro momo, envenonado cavalheiro do clero com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da sala com hua grande frota de grandes naos, mettidas em pannos pintados de brava e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artelharias que jogavam, e trombetas e atabales e ministros que tangiam, com desvalradas gritas e alvoroços d'apitos, de fugidos ventres, Pillotos e Mercantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos Alemães.“

(Ineditos da Hist. Portug., Chron. de D. João II, por Ruy de Piná, pag. 136.)

unter dem Titel *Propaladia* heraus¹⁰⁾. Gleich nach diesem Zeitpunkt finden wir ihn in Neapel. Was ihn zu solcher plötzlichen Ortsveränderung bestimmt habe, wird nicht angegeben. Daß aber Verfolgungen von Seiten des Papstes, wegen einiger satirischen Bemerkungen in dem genannten Buch, ihn zur Flucht aus Rom genöthigt haben sollten, ist unwahrscheinlich, einmal schon wegen des päpstlichen Privilegiums (Leo X. K. L. Aprilis 1517 pontificatus nostri anno quinto), das sich vor dem Werke findet, und gewiß nicht ertheilt werden wäre, wenn man an den Ausfällen des Dichters ernsthaft Anstoß gefunden hätte; dann aber zeigt auch ein Blick auf die Lustspiele des Machiavelli, die am Hofe Leo's X. so beliebt waren, wie viel ärgerere Dinge in dieser Beziehung gestattet wurden. In Neapel veranstaltete Torres Naharro einen Wiederabdruck der *Propaladia*¹¹⁾, der noch die nämliche Jahreszahl, wie die römische Ausgabe trägt. Mit demselben Jahre rechnen auch die Nachrichten über das Leben des Dichters ab¹²⁾; ob er

¹⁰⁾ Die einzige Hells. die ich von dieser ungemein seltenen Mischens Ausgabe gefunden habe, ist bei Moratin, der sie selbst besessen zu haben versichert.

¹¹⁾ *Propaladia* de Bartholomé de Torres Naharro. Nápoles, por Joan Vnaqueto de Nallo, 1517. Fol., gothische Lettern. — Die folgenden Ausgaben sind: Sevilla, J. Cromberger, 1520, 4. — Ib. 1533 und 1545. — Toledo, 1535. — Amheres, Mart. Nucio, ohne Jahreszahl. — Madrid, 1572. Die letztere Ausgabe ist durch die Inquisition verhältnißmäßig.

¹²⁾ Die Quelle der wenigen, oben mitgetheilten biographischen Notizen ist ein lateinischer, aus Neapel datirter und mit der Unterschrift *Mestimerius J. Harberius* versehenen Brief, der sich in pomphastischen Lebensbeschreibungen des Torres Naharro ergiebt. Er findet sich in den

später nach Spanien zurückgekehrt sei, ist eben so unbekannt wie der Zeitpunkt seines Todes.

Kein Buch aus der ganzen ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liefert der Geschichte des spanischen Theaters reichere und interessantere Materialien als die *Propaladia*. Gleich auf den ersten Seiten überrascht eine Reihe von theoretischen Bemerkungen über dramatische Kunst. Und vermag das Interesse, das diese als die ältesten in spanischer Sprache erregen, noch durch irgend etwas gesteigert zu werden, so ist es durch die acht Comödien ¹⁹⁾, welche ihnen folgen. Denn diesen Stücken ist in vielen der wesentlichsten Punkte der Typus des spätern spanischen Nationalschauspiels mit einer Entschiedenheit aufgedrückt, wie keinen andern aus gleich früher Zeit. Was bei Gil Vicente und selbst bei Dichtern aus der Mitte des Jahrhunderts nur in vereinzelten Anklängen laut wird, tritt hier bewusst und mit solcher Bestimmtheit auf daß man versucht sein könnte, diese Comödien für ein halbes Jahrhundert jünger zu halten, wenn nicht Einzelheiten in der Form auf ihr höheres Alter schließen ließen. Da nun das letztere auch äußerlich vollkommen erwiesen ist (indem die *Propaladia* schon 1517 gedruckt erschien), so kann dem Torres Naharro der Ruhm nicht abgesprochen werden, der erste bestimmte Tonangeber in jener Gattung von Stücken gewesen zu sein, welche später auf der spanischen Bühne die überwiegendste Geltung erlangten.

weissen Ausgaben der *Propaladia*, und ist auch von Nicolas Antonio, Blas Nalorre und Signorelli benutzt worden.

¹⁹⁾ In den beiden ersten Ausgaben der *Propaladia* finden sich deren nur sechs; die *Calamita* und *Manzana* sind erst den spätern beigefügt.

In wiefern der Dichter sich selbst von seiner Kunst Rechenschaft abzulegen suchte, zeigen die Bemerkungen, die er seinen Schauspielen vorangestellt hat. Er bestimmt zuerst den Unterschied zwischen Tragödie und Comödie und setzt das Wesen der letztern in „eine sinnreiche Verwickelung interessanter und glücklich endender Begebenheiten;“ eine Definition, die für den größten Theil der spätern Intriguenstücke nicht treffender gegeben werden könnte. Daraus werden zwei Gattungen von Comödien unterschieden: *Comedias a noticia* oder solche, die wirklich vorgesehene Begebenheiten behandeln, und *Comedias a fantasia*, deren Handlung rein erdichtet ist. Vermuthlich ist diese Eintheilung Veranlassung einer ähnlichen geworden, welcher wir in der Geschichte des späteren Theaters begegnen werden. — Die Regeln, die Torres Naharro für die Föhrung des Plans, die Anzahl der Personen u. s. w. gibt, sind sehr verständlg. enthalten aber nichts besonders Bemerkenswerthes. Die Eintheilung in fünf Akte nennt er nicht allein gut, sondern sogar nothwendig; aber er habe statt Akte den Namen *Jornadas* (Tagereisen) angewandt, weil sie ihm die meiste Ähnlichkeit mit Stationen (*deseñauaderos*) zu haben schienen ²⁰²). Man ersieht hieraus den Ursprung und Sinn

²⁰²) Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputadas. La division della en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo la llamo jornadas, porque una me parecen deseñauaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. El numero de las personas que se han de introducir es mi voto que no deben ser tan pocos que parezca la obra sorda, ni tantas que engendren confusion, aunque en nuestra comedia Tinellaria

einer Benennung, die während der Blüthezeit des spanischen Schauspiels in allgemeine Aufnahme kam.

Die metrischen Formen, in denen sich Torres Naharro bewegt, bestehen durchgehends aus gereimten trochäischen Versen, meist von acht Sylben, aber mit eingemischten halben Füßen (*pies quebrados*); die Stellung der letztern so wie die Anerkennung der Reime wechselt mit den verschiedenen Stücken, und ist oft zu den kunstreichsten Strophen gegliedert.

Vor jeder Comödie findet sich ein *Introito* und ein *Argumento*. Jener steht in gar keiner, oder nur in einer ganz losen Beziehung zu dem folgenden Stück; in der Regel wird ein Bauerndiöpel vorgeführt, der die Zuhörer bitten

se introdujeron pasados de veinte personas porque el subjecto della no quiso menos. El honesto numero me parece que sea de seis hasta a doce personas. El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el qual es buen comien siempre deve traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuation de la materia, conviene a saber dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas improprias, usar de todas las legitimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor y el convesano; y el lugar triste entristecello y el alegre alegrallo con toda la advertencia, diligencia y modo posibles etc. De dando sea dicha comedia, y porque son tantas opiniones, que es una confusion. Quanto a los generos de comedias: a mi parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana. Comedia a noticia y comedia a fantasia. A noticia se entiende: de cosa nota y vista en realidad de verdad; como son Molandreses y Tinellarios: a fantasia, de cosa fantastica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Sereñias, Ymeas etc. Partes de comedia assi mismo bastarian dos, scilicet Introito y argumento, y si una no pareciere que devan ser assi de lo uno como de lo otro: licencia es tienen para quitar y poner diacretos.

muß, der Darstellung ihre Aufmerksamkeit zu schenken, und dann allerhand lustige Streiche erzählt. Das *Argumento* gibt darauf einen kurzen Abriss der Handlung, welche dargestellt werden soll. Beide einleitenden Gedichte schmolzen nachher in der *Loa* zusammen.

Es ist wichtig, die Jäze kennen zu lernen, die das Theater des Torres Naharro mit der Physiognomie des späteren Nationaltheaters gemein hat. Um diese gehörig hervorheben zu können, muß der Inhalt der einzelnen Stücke kurz dargelegt werden.

Die *Comedia Imenes* beginnt mit einer seiner Scenen nächtlicher Galanterie, in deren Darstellung sich die spanischen Dramatiker so sehr gefallen haben. Imenes umschleicht die Wohnung der schönen Aebra und trägt seinen Dienern auf, den Wächter zu bewachen, während er Anordnungen zu einer Serenade treffen will. Die Bedienten bleiben furchtsam und zitternd zurück und entfliehen, da der Marques, Aebra's Bruder, auftritt. Dieser, um die Ehre seiner Schwester beizugehen, will in das Haus dringen, läßt sich aber zuletzt durch Zureden seines Vagen beschwichtigen. In der zweiten Jornada steht Imenes mit einem Chor von Sängern zurück; die Serenade beginnt; die Schöne zeigt sich auf dem Balcon und nun folgt ein Gespräch zwischen den beiden Liebenden, das durch die süßeste Muniz und Innigkeit erfreut; es endet mit der Verabredung einer Zusammenkunft für die folgende Nacht. Indessen bricht der Morgen an; der Marques tritt auf, erblickt den eben Favonellenden und will ihm nachsehen, beschließt aber sodann, die Nacht auf die folgende Nacht zu verschieben, weil sie da sicherer ausführen sei. Die dritte Jornada ist durchaus Intermezzo

und eine Art von Parodie der Haupthandlung, indem sie die Knechtschaften und Zwistigkeiten der Diener und Josen schildert, die denen ihrer Herrschaften parallel laufen. In der vierten Abtheilung ist denn die erwartete Nacht gekommen. Imenes tritt in das Haus der Geliebten; seine Diener, als Pächten an der Thür aufgestellt, wollen vor Angst vergehen, und nehmen Reißaus, sobald der Marques mit seinem Page erscheint. Hebea's Bruder sieht seinen Argwohn durch einen Mantel befähigt, der den Fliehenden entfällt, und dringt während in das Zimmer der Schwester ein. Häufte Jorubá. Hebea tritt fliehend auf; hinter ihr der Bruder mit geblühtem Schwert; sie beschwört ihn, nur ihres Geliebten zu schonen, gesteht ihre Liebe ein, aber behauptet, daß sie eine unschuldige sei. Der Marques jedoch glaubt, die erlittene Verletzung nur in Blut tilgen zu können, ermahnt die Schwester, an ihr Seelenheil zu denken, und will sie eben niederstoßen, als Imenes, der sich versteckt gehalten hatte, hervortritt, sich und seinen Stand enthüllt, den Fürstenden zu besänftigen sucht, um Hebea's Hand anzuhalten und sie zuletzt erlangt. Ein Villancico macht, wie bei den meisten Stücken des Naharro, den Schluß.

Kann die Imenca als Vorbild vieler der spätern *Comedias de espas y espada* angesehen werden, so mahnt die Aquilana auf's lebhafteste an die spätern *Comedias de ruido* oder *de teatro*. Aquilano, ein Jüngling von unbekannter Herkunft, hat sich in Felicina, Tochter des Königs Bermudo von Leon, verliebt. Er erhält von der Geliebten eine nächtliche Zusammenkunft im Garten des Pallastes; aber die Prinzessin verbirgt ihre Neigung hinter äußerer Kälte. Man hört Geräusch; Aquilano will sich

in den Zweigen eines Baumes verbergen, fällt aber zu Boden und verletzt sich. Dieser Fall und der Schmerz, sich verschmäht zu sehen, werfen ihn auf's Krankenlager. Der König, der dem Jüngling wohl will, läßt ihn sorgsam pflegen; der Arzt meint, Aufheiterung sei das beste Heilmittel, und veranlaßt verschiedene Damen, den Kranken zu besuchen. Als Aquilano unter diesen auch die Prinzessin erblickt, geräth er in heftige Aufregung, woraus denn der Arzt schließt, er müsse in sie verliebt sein. Vermuthet in dem ersten Aufwallen des Zorns die Hinrichtung des Jünglings, durch den er die Ehre seines Hauses besetzt glaubt. Acellina will sich in der Verzweiflung umbringen, wird aber durch ihre Dienerinnen davon zurückgehalten. Unterdeß enthält sich glücklicher Weise, daß Aquilano ein Prinz von Ungarn ist, und so steht der Verbindung des Liebespaars nichts mehr entgegen. — Auch diese Comödie ist mit lustigen Zwischenstücken durchwebt, in denen zwei Wärter, ein Diener des Aquilano und eine Jose Acellina's figuriren.

Von viel einfacherer Composition ist die *Tacita*. Tirina, die Pächterin eines Schlosses in der Nähe von Rom, hat, von langer Welle geplagt, ihren Dienern befohlen, die Vorüberreisenden anzuhalten und zu ihr zu führen. Die Klagen von drei jungen Leuten, die auf solche Art auf das Schloß geführt werden, und ihre Unterhaltungen mit der launigen Dame, die zuletzt einen von ihnen zum Gemahl wählt und die andern zur Hochzeitsfeier einladet, füllen die fünf Akte. Die Handlung ist somit nur ärmlich bedacht; aber die sinnigen Betrachtungen, die launigen Einfälle, die in Rülle durch das Ganze ausgestreut sind, bieten einigen Ersatz für den Mangel an

dramatischem Interesse. Neben vielen andern satirischen Bemerkungen enthält dies Stück eine sehr feindselige Schilderung des römischen Staats, die hervorgehoben zu werden verdient, einmal wegen des seltenen Vorkommens solcher Züge in der spanischen Literatur, dann, weil die Stelle für das spätere Schicksal der Propalabia wichtig werden sollte, indem sie vermuthlich die Aufmerksamkeit der Inquisition auf das Werk zog. Einer der jungen Männer, durch deren Unterhaltung sich Divina zerstreuen will, wird gebeten, von Rom zu erzählen, woher er eben kommt. „Von Rom — erwidert er — weiß ich nichts Anderes zu sagen, als daß es zu Land und Meer jeden Tag einen neuen Krieg, einen neuen Frieden und eine neue Ligue gibt. Der Hof ist erschlaft, der Papst ergibt sich seinen Lustern, und wer eine süße Freundin hat, erweist ihr süße Dienste. Die Reichen triumphiren in ihren Kerkern, bis sie sterben, und die Armen verzweifeln, indem sie auf Pfändern warten. Wer in Rom keinen Gönner hat, ist wie eine Seele im Fegefeuer; ohne Geld und Gunst wird dort nichts Gutes gethan. Der Eine lebt in allem Behagen, der Andere hat nichts zu essen; die Einen sind voll Freuden die Andern voll Trübsal. Zwei Dinge gibt's, die nicht schmerzenvoller und nicht freudereicher gedacht werden können — Rom und eine Frau ²⁰⁷).

207) De Roma no sé que diga
 Sino que por mar y tierra
 Cada día hay nueva guerra.
 Nueva paz y nueva liga.
 La corte tiene fatiga,
 El Papa se está á sus vicios.

Die *Serafina* muß dem *Elynotelli* dienen, ein geringschätzbares Urtheil über alle Stüde des *Torres Naharro* zu begründen. Es ist wahr, die Vermischung von vier Sprachen gibt ihr ein buntschieliges Aussehen und war jedenfalls ein toller Mißgriff des Dichters. Auch die Handlung leidet an Unwahrscheinlichkeiten und wilden Sprüngen. *Gloristan*, ein junger Wüßling, hat sich auf Befehl seiner Eltern mit einer Italienerin, *Ersea*, verheirathet. Bald aber stellt sich eine Valencianische Dame, *Serafina*, ein, der er früher die Ehe versprochen hat, erweckt die alte Leidenschaft in ihm und treibt ihn zu dem Entschluß, die Gattin zu ermorden. Glücklicher Weise wird die sofortige Ausführung dieser That durch eintretende Umstände verhindert; inzwischen langt denn ein Bruder *Gloristan's* an,

*Y es que tiene linda amiga
La hace lindos servicios;
Los ricos con sus oficios
Triunfan hasta que mueran,
Y los pobres desamparan
Esperando beneficios.*

*En Roma los sin señor
Son almas que van en pena;
No se hace cosa buena
Sin dineros y favor
Cual vive muy á anhelo,
Cual no tiene que comer,
Unos con mucho dolor,
Otros con mucho placer.
Dos cosas no pueden ser
De placeres y dolores
Ni penas ni mejoras,
Que son Roma y la muger.*

der seit lange eine Neigung für Orfea gefaßt hat und sehr erregt ist, als sich Aloristan unter Verheurungen, daß die Ehe noch nicht wirklich vollzogen sei, bereit erklärt, die Gattin abzutreten. — Die Fehler dieses Stücks werden aber durch mindestens gleich große Vorzüge aufgewogen; die Charaktere der Hauptpersonen sind vortreflich gehalten; einzelne Scenen, z. B. die, wo sich die unschuldige Orfea zum Tode vorbereitet, verschlen nicht, tiefe Eindrücke zu hinterlassen, und an seinen und graziosen Wendungen des Gesprächs ist, wie in allen Stücken des Torres Naharro, kein Mangel. Besonders müssen noch zwei Figuren aus dem Personal der Comödie hervorgehoben werden; die von Aloristan's Bruter, ein Vorbild jener in spätern Stücken so häufigen zweiten Liebhaber, welche immer bereit sind, sich mit der Lame zu verheirathen, die der erste hat sitzen lassen, und so dem Dichter aus der Verlegenheit zu helfen; und die des Dieners, der in seiner Knebelkeit mit der Jose, seiner Zucht, Intrigue anzuweben, seiner Zuchtlosigkeit u. s. w. alle Züge der spätern Gracioso an sich trägt.

Die *Calamita* zeigt uns die dramatische Kunst des Dichters in seiner neuen Gestalt. Die Verwicklung ähnelt in manchen Punkten der des vorigen Stücks und muß sich ziemlich ungeschickt durch die Entdeckung einer Austauschung von Kindern auflösen lassen. — Suchen wir, bei einem allgemeinen Rückblick auf die bisher betrachteten Stücke, die verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammenzufassen, durch welche sich in ihnen die Form des Schauspiels ankündigt, die sich nachher als die dem spanischen Geiste am meisten entsprechende erwies, so stellt sich etwa Folgendes heraus. Die Intrigue wird als Hauptmotiv des dramatischen In-

teressirt gebraucht, wobei Zeichnung der Charaktere nur insofern in Betracht kommt, als sie jener dient; hiermit in Verbindung steht eine große Vorliebe für Situationsgeschil-
derungen und das Wegfallen jedes directen moralischen Zwecks; nicht neben den Ernst drängt sich der Scherz, meist als Parodie von jenem; beide aber bedienen sich derselben yerliebten Veröformen; bei jeder Gelegenheit bricht die Veril in starken Klängen hervor; in den Vorwürfen endlich, für die Naharro eine besondere Reizung gehabt zu haben scheint, lassen sich schon die Grundzüge jener Argumente erkennen, die später so oft auf der spanischen Scene wiederholt werden sollten, jene Liebesabenteuerer mit ihren stürmischen Galanen, ihren liebesüchtigen und ver-
schlagenen Damen, ihren hochfahrenden Vätern und Prü-
dern, die stets den Töck geüßt halten, um die Fiedeln der Ehre in Blut abzuwaschen, sich aber zuletzt noch leicht genug besänftigen lassen ²¹⁾.

Was die Propaladia noch sonst in dramatischer Form enthält, ist von geringerm Gehalt sowohl als Interesse. Sehr bunt geht es in der Comedia Trophea zu, einem Lobgedicht auf die Entdeckungen und Eroberungen der Por-
tugiesen, das sehr an ähnliche Productionen des Gil Vicente erinnert. Hier tummeln sich allegorische und mytho-
logische Personen, Könige und die geringsten Leute aus dem Volk, Ernst und Spas in tollem Wirrwarr. Zuviel ver-

²¹⁾ Man vergesse nicht, daß die ausgedehnteren Stücke des Gil Vicente, in denen sich ähnliche, wenn auch weniger bestimmt her-
vortretende Eigenthümlichkeiten finden, wahrscheinlich sämmtlich zu den
späteren dieses Lichters gehören, und jünger sind, als die des Na-
harro.

fündet die Hama den Ruhm Emanuel's des Großen von Portugal, der den Ptolomäus verbunkeln werde, weil er mehr Länder erobert als jener beschrieben habe. Dann erscheint Ptolomäus (auf besondere Erlaubniß des Pluto, wie er sagt) und beklagt sich über die Rede der Hama; aber diese setzt ihm weilläufig auseinander, welche Länder in Africa und Äßen Portugal sich unterworfen habe, und fordert ihn auf, der Huldigung mit zuzusehen, die die bezwungenen Könige dem Sieger leisten würden. Die folgende Scene, wo mehrere Bediente den Thronsaal des portugiesischen Königs ausfüllen, enthält sehr ergötzliche Schwänke. Sodann tritt Emanuel mit seinem Gefolge auf, nimmt auf dem Throne Platz und empfängt zwanzig Könige, die ihm huldigen und getauft zu werden bitten; die Unterredung wird mittelst eines Dolmetschers geführt. Nachdem diese Staatsaction vorüber ist, nähern sich Bediente und Pauern, um dem Monarchen ihre Ehrfurcht zu bezeugen; sie lösen, wer die Anrede an ihn halten soll, und überreichen ihm, mit einer Erklärung der politischen Anspielung dieser Geschenke, einen Fuchs, einen Adler, ein Lamm und einen Hahn. Sodann übergibt Apollo der Hama ein Lobgedicht auf den König und befehlt ihr, den Ruhm des portugiesischen Regentenhauses über die ganze Erde zu verbreiten. Wingo, ein Bauer, erklärt sich bereit, die Stelle der Hama zu vertreten, wenn ihm diese ihre Flügel leihen wolle, und will, nachdem ihm seine Bitte gewährt ist, davonfliegen, fällt aber beim ersten Versuch zu Boden. Darauf ein Janz zwischen Wingo und der Hama, und ein Villancico, den die letztere anstimmt, um jenen zu trösten und zugleich das Stück zu beschließen. — Diese

Comödie wurde, wie aus mehreren Stellen hervorgeht, in Gegenwart des portugiesischen Gesandten in Rom aufgeführt.

Die *Soldadesca* und *Tinelaria* sind flüchtig hingeworfene Skizzen, in denen eine Menge verschiedenartiger Bilder ohne krasse Verknüpfung in buntem Wechsel vorüberzieht. Aber auch in dieser schwächeren Leistungen verräth sich das Talent des Verfassers durch einzelne treffliche Scenen, die selbst den besten Dichtern der spätern Zeit nicht zur Uebere gereichen könnten. So darf, wenn man einmal von dem Mangel alles dramatischen Interesses absieht die Schilderung des wüsten Soldatenlebens in der *Soldadesca* als sehr gelungen bezeichnet werden. In ähnlich derben Zügen, aber gleichfalls mit ächtem Humor, stellt die *Tinelaria* das Treiben im Hause eines römischen Cardinals dar.

Ein *Dialogo del Nacimiento* von Naharro bekundet seinen Fortschritt seit den ähnlichen Gedichten des Encina; die Handlung ist null; in den Gesprächen zwischen zwei Pilgern und Hirten stellt sich eine ausgelassene Possenreiterei auf wunderliche Weise dicht neben die spitzfindigste theologische Gelehrsamkeit.

Ueber die äußere Stellung des Torres Naharro und seine Einwirkung auf das spanische Theater noch Folgendes. Der Aufenthaltort dieses Dichters, als er die *Propaladia* herausgab, war Italien; und daß hier auch seine Schauspiele aufgeführt worden sind, unterliegt, trotz der gegenwärtigen Behauptungen der italienischen Literatoren keinem Zweifel. Die Beweise dafür liegen in zahlreichen Stellen der Stücke selbst, wie namentlich der *Tinelaria*, *Trophea* und *Soldadesca*, die sich unverkennbar an italienische Zuhörer wenden, so wie in den ausdrücklichen Worten des

Verfassers in der Vorrede ²²⁾. Auch kann diese Thatiache durchaus nicht auffallen; denn nach einem Zeugniß aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ²³⁾ war das Spanische die Lieblingsprache gebildeter Herren und Damen in ganz Italien; in Neapel zumal hatten ihm die spanischen Waffen eine weite Heimath verschafft.

Nicht mit gleicher Bestimmtheit läßt sich behaupten, daß Naharro's Stücke auch in Spanien selbst gespielt werden seien. Die Wahrscheinlichkeit indeß möchte dafür sein. Welche günstige Aufnahme der *Propaladia* in Spanien zu Theil ward, beweisen die verschiedenen in Sevilla veranstalteten Abdrücke derselben. Später allerdings wurde das Buch auf den Index in der Inquisition gesetzt; allein dieses Verbot ist erweislich nicht vor 1545 erlassen worden, in welchem Jahre noch eine unverstümmelte Ausgabe der *Propaladia* erschien. Welcher Grund also hätte die Schauspielertruppen, die, wie weiter unten auszuführen ist, unzerstreut im damaligen Spanien vorhanden waren, abhalten sollen, ihr sonst ärmlich ausgestattetes Repertoire mit Stücken zu bereichern, die alle andern bis dahin verfaßten hinter sich zurückließen und jede zur Wirkung auf der Bühne nöthige Eigenschaft besaßen? Das Glaubensgericht wenigstens stand ihnen nicht im Wege; und was sonst? Konnte ihnen ein so wiederholt gedrucktes und allgemein gelebtes Buch unbekannt bleiben? — Wie vielen Anklang die Weise unseres Dichters bei den Spaniern fand, zeigen zugleich die

²²⁾ Así mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos Italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, viendo respecto al lugar y á las personas á quienes se escribían.

²³⁾ S. den *Dialogo de los Idiomas*, abgedruckt in Maynon, *Origenes de la lengua española*, T. II.

verschiedenen zwischen 1520 und 1540 erschienenen Comödien, die sich in Form und Stoff als Nachbildungen der Nabarro'schen darstellen und allem Anschein nach für die Darstellung bestimmt waren ²⁴⁾.

Bei der Strenge, mit der die Inquisition auf Erfüllung ihrer Gesetze hielt, mußten die Schauspiele des Nabarro, sobald sie auf den Index der verpönten Bücher gesetzt waren, sowohl von den Brettern, als allmählig auch aus dem Gedächtniß der Leser verschwinden. Das Verbot bestand etwa fünfundsiebenzig Jahre lang; und so wird erklärlich, wie während dieser Periode andere, weit unvollkommene Stücke, die wir bald näher kennen lernen werden, rauchenden Beifall auf den Bühnen finden konnten. Im

²⁴⁾ Unter andern die folgenden, die ich nirgends erwähnt sehe und deren einzigt mir bekannte Exemplare sich in der Bibliothek des Herrn Henri Fernand Goussard in Paris befinden.

Comedia llamada Vidriana compuesta por Jayme de Huete ahora nuevamente, en la qual se recitan los amores de un caballero y de una señora de Aragon a cuya peticion por serlos muy merced se ocupó en la obra presente.

Comedia intitulada Tesorina la materia de la qual es amor de un penado por una señora y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jayme de Huete. Pero por ser su natural lengua Aragonesa no fuere por muy condesciudadanos terminos canuto a este merced perdon.

Comedia intitulada Rudiana compuesta por Agustin Ortiz.

Comedia Jacinta nuevamente compuesta y impresa con una epistola familiar muy acutidos y graciosos. (Von der Jacinta des Nabarro verschiedn.)

Alle diese Stücke bedecken, wie die des Lector Nabarro, aus 3 Jornadas, sind in kunstvoll gebildeten Strophen verfaßt, wie sie, und zeigen auch durch ihren Inhalt unverkennbar, welchen Vorbildern sie gefolgt sind.

Jahre 1573 aber erlaubte die Inquisition den Trud der Propaladia von neuem; und bald nach diesem Zeitpunkt nahm auch eine Form des Drama's, die in vielen wesentlichen Punkten mit der von Naharro erfundenen übereinstimmte, von den spanischen Theatern Besitz. Die größte Vollkommenheit und vielseitigere Ausbildung, in der diese Form hier erscheint, darf nicht hindern, ihre Grundbeschaffenheit anzuerkennen; und man kann daher kaum umhin, dem Eindruck, den die wiedergeöffneten Werke des alten, fast vergessen gewesenen Dichters hervorbrachten, einen Antheil an der Umwandlung der Schauspielspoese gegen Ende des Jahrhunderts zuzuschreiben.

Auffallend ist es nun freilich, daß Cervantes, Lopez de Vega, Agustín de Rojas und Juan de la Cueva in ihren Notizen über die Anfänge des spanischen Theaters des Torro's Naharro mit keiner Sylbe erwähnen. Allein diese Notizen sind zu fragmentarisch, zu sehr nur gelegentlich hingeworfen, als daß wir das Stillschweigen der Verfasser über unsern Dichter ihrer Unbekanntschaft mit dessen Werken zuschreiben dürften. Vermuthlich war die Propaladia in der neuen Ausgabe von 1573 allgemein gekannt und geschätzt²³⁾; da aber die älteren Trude verboten und größentheils zerstört waren, hatte man in jenen Tagen, wo es keine Literaturgeschichte gab, vergessen, welcher Zeit eigentlich das Werk angehörte; zugleich war die Erinnerung an die frühern Aufführungen dieser alten Schauspiele erloschen; und so kam es, daß man den Obrennamen „Vater des spanischen National-Theaters“, welchen Torro's Naharro mit

²³⁾ Daß auch Cervantes den Torro's Naharro kannte und zu würdigen wußte, zeigt der Canto de Caliope.

vollstem Rechte ansprechen kann, einem anderen Dichter ertheilte, dessen Wissen noch in frischerem Andenken war.

So viel bekannt, ist Juan de Timoneda der einzige unter den ältern Schriftstellern, der neben Lope de Rueda auch den Torres Naharro als Begründer der spanischen Comödie nennt. Er sagt in einem Sonett:

Guiando cada cual su v-luz rueda
A todos los Hispanos dieran lumbrer
Con luz tan penetrante de este carro:
El uno es metro tus Torres Naharro;
El otro es prosa, puesto ya en la cubre,
Carrizoso, artificial, Lope de Rueda.

Vor der übrigen dramatischen Literatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besprochen wird, mögen hier einige Notizen über das äupere Theaterwesen dieser Zeit eingeschaltet werden.

Im das Zeugniß des *Catalogo real de España* über Schauspielergesellschaften, die zur öffentlichen Darstellung der *Comedia* schon Stände zusammengetreten sein, reihen sich in kurzen Zwischenräumen andere, die von dem steigenden Geschmack für dramatische Unterhaltung Kunde geben. Antonio von Nebrija sagt in seinem 1515 erschienenen *Compendium der Rhetorik*: „Zum Beweise hiervon (von der Wichtigkeit einer schönen Redeweise und eines passenden Mienenspiels nämlich) dienen die Schauspieler, die den besten Dichtern so viel Reiz hinzufügen, daß uns dieselben Werke unendlich mehr gefallen, wenn wir sie hören, als wenn wir sie lesen; selbst auf die Ungebildeten machen

he einen solchen Eindruck, daß man diejenigen, die nie in den Bibliotheken zu finden sind, sehr häufig in den Theatern antrifft ¹⁹⁾.“ Ein Mann von so gebildetem Geschmack wie Nebreda würde sich dieses Beispiels nicht bedient haben, wenn nicht die spanische Bühne (auf die er sich zunächst doch nur beziehen konnte) damals schon über die ersten toben Anfänge hinaus gewichen wäre.

In Valencia bestand, wie aus alten Urkunden erhellt, schon 1526 ein Theater als Zubehör eines Hospitals, dem der Ertrag der Vorstellungen zuzieß ²⁰⁾. Dieser eigen thümlichen Verbindung weicht so beträchtlicher Ausfall zu werden wie in der Geschichte des späteren Schauspiels von neuem bezeugen.

Tafel der theatralische Apparat der damaligen Bühnen nicht so ganz ärmlich war, wie man ihn sich vielleicht vorstellt, zeigt ein Aufwandszettel Carl's V. vom Jahre 1534 ²¹⁾. Nachdem im Allgemeinen einschränkende Ver-

¹⁹⁾ Documento sunt vel scenici actores, qui optimis pictorum tantum adjuvant gratiae, ut non infante magis vadium illa audita quam lecta delectent; et vilissimas etiam quibusdam impetrent auras, ut quibus nullus est in Bibliotheca locus, ut etiam frequens in Theatro. — Antonio Nebreda: *Historia critica compendiosa compatio*, Cap. 28.

²⁰⁾ Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid, 1918. S. 52.

²¹⁾ Pragmatica de Carlos V. y Doña Juana su madre hecha en Toledo en el año de 1534 (lib. VII. ley I. to. 18 de la nueva recopilación): „Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado por las leyes de este reino, se entienda así mismo con los comediantes, hombres y mujeres, músicos y los demás personas que andan en las comedias para cantar y bailar: los quales incurran en las mismas penas que cerca de esto están impuestas.“

ordnungen über den Luxus in den Kleidungen gegeben hat, heißt es hier: „Item verordnen wir, daß dasjenige, was durch die Gesetze dieses Titels hinsichtlich der Trachten untertugt und anbefohlen worden ist, auch für die Comödianten (Männer sowohl als Frauen), Musiker und die übrigen Personen gelte, die bei den Comödien mit Singen und Muskmachen beschäftigt sind, so daß sie im Uebertretungsfall in die dafür festgesetzten Strafen verfallen.“ Die Charaktere, die dergleichen Vorschriften nöthig macht, muß denn doch schon ziemlich gut ausgestattet gewesen sein; auch auf ein nicht unbedeutendes Personal läßt die Stelle schließen. Man bemerke zugleich, daß zur Zeit dieses Gesetzes, nach den ausdrücklichen Worten desselben, auch Schauspielerinnen auf den Bühnen gesehen wurden, während später unter Philipp II. Jünglinge die weiblichen Rollen spielten.

Die religiösen Stücke, gewöhnlich Autos genannt, wurden zur Feier der kirchlichen Feste, aber nicht selten auch bei anderen Veranlassungen, theils innerhalb der Kirchen, theils auf den Straßen und öffentlichen Plätzen aufgeführt. Von der äußern Vorrichtung bei der letztgenannten Art von Darstellungen kann eine Stelle aus Sandoval's Geschichte Carl's V. einen, wenn auch nur unvollkommenen, Begriff geben. „Am 5. Juni 1527 fanden zu Valladolid wegen der Taufe des Infanten Philipp verschiedene Feiern statt. Von dem Hause des Don Juan de Mendoza, wo die Kaiserin wohnte, bis zum Hauptaltar der Kirche San Pablo wurde ein mit vielen Blumen und Rosen, Limonen, Orangen und anderen Früchten geschmückter Laubengang errichtet. Dazwischen waren Triumph

bögen und in jedem von ihnen viele Gerüste. Auf dem ersten stellte man ein Auto dar, auf dem zweiten, dritten und vierten andere Autos. Das fünfte befand sich an der Thür innerhalb des Hofes der Kirche; dieses war höher als die übrigen, und auf ihm stand ein Altar, nach Art eines Stedenstisches, mit vielen Stufen; auf letzteren waren reiche Bildwerke von vergoldetem Silber, einige auch von Gold, nebst andern sehr werthvollen Stücken aufgestellt. Auf zwei Leuchtern staken zwei große Hörner von Elefanten (wohl Arbeiten aus Elfenbein), die, wie alle die übrigen Sachen, dem Kaiser gehörten. Hier wurde die Taufe des heiligen Johannes des Täufers dargestellt ²⁹⁾. So glänzend ging es nun freilich bei den gewöhnlichen Aufhebungen der Autos wohl nicht her; indeß scheint das Aufschlagen eigener Gerüste für diesen Zweck nichts Ausergewöhnliches gewesen zu sein.

Ueber den Hergang bei den Darstellungen in den

²⁹⁾ Mandaya! Historia de Carlos V. Valladolid, 1664 Libro 16.

Desde la casa de D. Juan de Mendoza donde posaba la emperatriz hasta el altar mayor de la iglesia de San Pablo se hizo un pasadizo muy entamado y con muchas flores y rosas, limones y naranjas, y otras frutas. Habia en los arcos triunfales y en cada uno de ellos muchos retablos. En el primero hicieron su auto, en el segundo, tercero y cuarto otro auto. El quinto estaba á la puerta que está dentro del patio de la iglesia: este era mas alto que alguno de los otros; estaba en el un altar, á manera de un aparador, de muchas gradas. En estas estaban ricas imágenes de bulto de plata doradas, y algunas de oro, con otras piezas de gran valor. Estaban puestas en dos candeleros dos cortinas grandes de unicornio: estas y todo lo que habia era del emperador. Aquí se representó el bautismo de san Juan Bautista.

Kirchen selbst gibt ein Beschlufs des Capitels der Kathedrale zu Ortona vom Jahre 1534 einige Auskunft. Es ist erzählt worden, wie die Canonici dieser Kirche am Morgen das Spiel „von den drei Marien“ aufzuführen pflegten. Dieser an sich fromm gemeinte Brauch war indeffen entartet und hatte manchen Unfug veranlaßt, weshalb man beschloß, das Spiel künftig nur in folgender Art zuzulassen: Zuerst stimmen die drei Marien, mit schwarzen Kleidern angethan, auf dem Plage, wo der Introitus gesungen zu werden pflegt, die üblichen Verse an und schreiten dann singend auf den Hauptaltar zu, wo ein Katafalk mit vielen Lichtern errichtet ist; dort befindet sich auch der Specereihändler mit seiner Frau und seinem Sohn und noch ein anderer Kaufmann mit seiner Frau; und dort beginnt sodann die Darstellung, wie die zur Salbung des heiligen Leichnams bestimmten Specereien gekauft werden. — Es soll jedoch nicht erlaubt sein, die bei dem Spiel mitwirkenden Personen auf ihrem Gange zur Kirche mit Pauken, Trompeten oder sonstiger Mufik zu begrüßen, Zunderwerf (Confetti) auf sie herabzuwerfen u. s. w. Die Darstellungen endlich von dem Hauptmann, die sonst während der Matutinen Statt hatte, und von der Magdalena und dem Thomas, die vor, während oder nach der Messe üblich waren, werden für die Zukunft durchaus untersagt.²⁰⁾

²⁰⁾ Die Saboti X. Maji 1534 (ut communi omnium tam praesentium quam futurorum consiliorum facta sequens ordinatio sive statutum. Licet majores nostri pia consideratione ad excitandum populi devotionem introduxerint singulosque canonicos in suo novo ingressu adstruuntur et eorum quilibet secundum ordinem antiquitatis in festo Paschae Resurrectionis Redemptoris nostri Jesu Christi in praesenti ecclesia Germanorum

Die Annalen von Sevilla berichten, daß im Jahre 1526 die Vermählung Karl's V mit der Prinzessin Isabella von Portugal in dieser Stadt durch glänzende Darstellungen, die freilich nur in stummer Action bestanden, gefeiert worden sei. Länge des Weges, den das hohe Paar von der Puerta Macarena nach der Cathedrale nahm war eine Reihe von Gerüsten aufgeschlagen, auf denen

in Mututinis faciant singulis annis representationem quae vulgo dicitur los tres Maries, tamen quia experimenta compertum est, id quod ad Dei cultum, laudem et honorem introductum fuerat ad ipsius noxam et offensam tendere — ac divinum officium plurimum perturbari et denique ecclesiae decorem et honestatem inquinari: propterea capitulum dietae ecclesiae, volens omnem lasciviam, abusum et turpitudinem ab ipsa ecclesia extirpare, statuit et ordinavit, quod finita verbeta tres Mariae vestibus nigra ut moris est indutae incipiant canere verbum solitum in poste ubi invitatoria cantantur, et cantando eunt ad altare majus, ubi sit paratum calafule cum multa luminaria, et ibi sit Apothecarius cum uxore et filio, nec non Mercator cum uxore sua qui non intrent nisi finita tertia lectione, et ibi fiat illa representatio petitionis angenti ad ungendum sacratissimum Corpus Christi ut moris est. Quando ipsae personae representationem facturae venient ad ecclesiam nulla sint timpala sive tabulae, neque trompae nec aliquid aliud genus musicorum, neque niger neque nigra sive famula, nec crumula sive flanne aliquo modo projiciantur. Haec enim magis ad ludibrium quam ad Dei cultum, populi que rium et devotionem ac divini officii perturbationem tendere discernuntur. Representationes Centurionis quae fieri solebant in Mututinis, Magdalene et Thomae quae fieri consueverunt ante et post Vesperas vel in medio, in quibus erat consuetudo imo corruptela pascendi, omnino extirpari voluit atque decrevit dictum capitulum, et nihil aliud quam quod supra dictum est aliquoties fieri prohibuit atque prohibet, nos de expensas consensu ipsius capituli nomine discrepante — V. Kapula sagrada, T. 45. pag. 30

lebende Bilder die Macht und die Tugenden des Kaisers verherrlichten. Da sah man die Welt, die Klugheit, die Wachsamkeit, die Vernunft, die Wahrheit, die Feständigkeit, die Gnade, die Strenge, den Frieden, die Religion und noch viele andere allegorische Figuren ³¹⁾.

Dieselben Jahrbücher erwähnen auch unter dem Jahre 1532 der Autos sacramentales, die man am Frohleichnamsfeste zu Sevilla aufzuführen geübt habe. Daß auch in diesen Stücken allegorische Figuren aufgetreten seien, wird zwar nicht ausdrücklich bemerkt, ist aber im höchsten Grade wahrscheinlich ³²⁾.

Bei einem allgemeinen Blick auf die Schauspiele dieser Zeit muß die große Menge von Gattungsnamen auffallen, unter denen sie sich darstellen. Die Ueberschriften *Comedia*, *tragedia*, *tragicomedia*, *égloga*, *coluquio*, *diálogo*, *representacion*, *auto* und *farsa* könnten auf eben so viele verschiedene Classen von Stücken schließen lassen. Allein man scheint bei Ertheilung dieser Benennungen ziemlich willkürlich zu Werke gegangen zu sein; ein bestimmtes Merkmal wenigstens, wonach die Stücke so oder so genannt worden wären, möchte sich schwer entdecken lassen. Nur der Name *Auto* (ursprünglich jede Handlung bezeichnend) wurde vorzugsweise für religiöse Darstellungen gebraucht.

Die gegenwärtig noch vorhandenen Stücke der letztgenannten Art aus der Zeit vor 1550 sind unstreitig nur

³¹⁾ Die ansehnliche Schilderung dieser Feststellungen 1 in den *Anales de Sevilla* von Ortiz de Zuñiga, Ausgabe von 1796. Band III S. 200 ff.

³²⁾ Ib. II III S. 265

ein sehr geringer Theil des ursprünglichen Vorraths. Man kann daher zweifeln, ob von diesen Resten ein Schluß auf die ganze Gattung erlaubt sei. Will man einen solchen machen, so scheint es, daß die damaligen Autos noch ziemlich in derselben einfachen Weise beharrten, auf die sich *Guinea* beschränkt hatte. In einem des *Pedro Altamira* (die Erscheinung Jesu zu Emaus) besteht die ganze Handlung in Folgendem: Ein Engel spricht den Prolog. Lucas und Cleofas unterreden sich auf dem Wege nach Emaus über das Leben und den Tod Christi, zweifeln aber noch, ob er der verheißene Messias sei. Da tritt Christus in Gestalt eines Pilgers zu ihnen und begleitet sie, indem er sich in ihr Gespräch mischt. Die beiden Wanderer bewundern die Weisheit und Verecksamkeit des Pilgers und laden ihn, als sie in Emaus angelangt sind, zum gemeinsamen Mahle ein; hier erkennen sie denn den Heiland und sinken anbetend vor ihm nieder. Das Stückchen ist in vortrefflichen Versen *de arte mayor* geschrieben. — Keine Spur von der bunteren Compositionsweise des *Oil Vicente* zeigt sich ferner in den Autos von *Sebastian Martinez* (die Geburt Johannes des Täufers), *Juan Pastor* (die Geburt Jesu) und *Ausias Izquierdo Zabrero* (Abschied Jesu von seiner Mutter); und soviel wir wissen, verräth nur ein einziges von den religiösen Schauspielen dieser Zeit (Allegorische Tragikomödie vom Paradiese und von der Hölle) eine Verwandtschaft mit den herartigen Werken des portugiesischen Dichters ²²⁾. Es treten darin

²²⁾ *Auto de la aparicion que nuestro Señor Jesucristo hizo a los dos discipulos que iban a Emmaus, en metro de arte mayor,*

die Seelen eines Mönchs, einer Kupplerin, eines Juden, eines Abwesenden und vieler Anderer auf. Sie alle be-

compuesto por Pedro Altamira, el mozo, natural de Montiveros; impreso con licencia en Burgos año de 1533.

Auto de como san Juan fue concebido, y nassimmo el nacimiento de san Juan. Entran en él las personas siguientes. Primeramente un pastor, Zacarías, santa Isabel, un ángel llamado Gabriel, dos vecinos del pueblo, un muchacho, Josef, nuestra Señora, una paciente de Zacarías, una comadre, una muger, un bobo, un sacerdote. Agora nuevamente hecho por Esteban Martínez, vecino de Castrovieja. Burgos, en casa de Juan de Junta, año de 1538.

Auto nuevo del santo nacimiento de Cristo nuestro Señor, compuesto por John Pastor. Son interlocutores de la obra el emperador Octaviano, un secretario suyo, un pregonero, un viejo llamado Blas Tornelo, un bobo, su hijo llamado Perico, san Josef, santa Maria, pastores, Miguel Bernaldo, Anton Morcilla, Juan Bellico, un ángel. Impreso en Sevilla año de 1538.

Lucero de nuestra salvacion al despedimiento que hizo nuestro Señor Jesucristo de su bendita madre, pases muy devotos y contemplativos estando en Betania. Por Ausias Izquierdo Zebreo: en Sevilla, por Fernando Maldonado, año de 1538.

Tragicomedia alegórica del paraiso y del infierno, moral representacion del diverso camino que hacen las almas partiendo de esta presente vida, figurada por los dos navios que aquí parecen: el uno del cielo, y el otro del infierno, con subtil invencion y materia en el argumento de la obra se puede ver. Son interlocutores un ángel, un diablo, un hidalgo, un logrero, un inocente llamado Juan, un fraile, una moza llamada Floriana, un zapatero, una alcahueta, un judo, un corregidor, un abogado, un ahorcado por ladrón, cuatro caballeros que murieron en la guerra contra moros, el barquero Caron. Fue impreso en Burgos en casa de Juan de Junta, á veinte y cinco dias del mes de enero, año de 1538.

gehren in die Parke des Paradieses aufgenommen zu werden, werden aber sämmtlich bis auf einen närrischen Tropf und vier Ritter, die im Kampfe gegen die Ungläubigen geblieben sind, zurückgewiesen und auf Charon's Nachen in die Hölle spectirt.

Mußert man die spanische Schanpielliteratur weiter, um von dem Gehalt des weltlichen Theaters derselben Vieles eine vollständigere Anschauung zu gewinnen, so kann man süglich eine gewisse Classe von Productionen in dramatischer Form außerhalb der Betrachtung lassen; jene moralischen Crempelbücher nämlich, die, in Nachahmung der *Geleptina*, während des ganzen 16. Jahrhunderts und bis in's 17. hinein in Menge geschrieben wurden ²⁴⁾. Diese traurigen Nachwerke konnten schon wegen ihrer ungeheuren Länge nicht auf die Bühne kommen; und hatten sie dies mit ihrem Vorbilde gemein, so ermangelten sie doch jener Eigenschaften, durch welche die *Geleptina* einen wenigstens mittelbaren Einfluß auf das spanische Schanpiel übte, des

Sie können das Verzeichniß, welches Moratin von den Antea dieser Zeit geliefert hat, noch durch folgende Titel vermehren:

Ecloga nuevamente compuesta por Juan de Paria en la cual se introducen cuatro personas, un caradero llamado Estacio y un hermitaño y una monja y un diablo y dos pastores, el uno llamado Viriato y el otro Cremona. 1538.

La lanza siguiente hizo Perolopos Haniel a honor y reverencia del glorioso nacimiento de nuestro redemptor Jesu Christo y de la virgen gloriosa madre sua. En la cual se introducen cuatro pastores.

Beide Stücke sind in der Bibliothek des Herrn Herzl Tarnow: Gomrand vorhanden.

²⁴⁾ Viele derselben, obgleich bei weitem nicht alle, sind bei Tzsch. Insätze zum *Beloschorz*, S. 311 f., verzeichnet.

natürlichen und doch nicht kunstlosen Dialogs und der einzelnen dramatisch wirksamen Momente.

Was hienach noch für die vorliegende Abtheilung der Geschichte der Schauspielpoesie zu besprechen übrig bleibt, zerfällt in zwei Hauptklassen. In die erste gehört eine Reihe von Versuchen das spanische Drama nach antiken Mustern zu gestalten, was man theils durch Uebersetzungen griechischer und römischer Stücke, theils durch freiere Nachbildung derselben zu erreichen strebte. Juan Boscan gab eine, seitdem verloren gegangene, metrische Uebersetzung einer Euripideischen Tragödie, wohl mehr für Leser, als für Zuhörer. Rücksicht auf Bühnendarstellung scheint dagegen Francisco de Villalobos, Leibarzt Ferdinand's des Katholischen und Karl's V. genommen zu haben, als er in seinem 1513 erschienenen Amphitryon die Verse des lateinischen Originals in fließender Prosa wiedergab und mehrere Scenen unterdrückte oder abkürzte, um das dramatische Interesse der Handlung mehr zu concentriren. Einen ähnlichen Weg schlug bald darauf Hernan Perez de Oliva aus Cordoba, Professor der Philosophie und Theologie in Salamanca, ein, indem er um 1530 verschiedene antike Schauspiele in spanischer Prosa umarbeitete. Nur schaltete er mit der Electra des Sophocles (der er den Titel „der getödtete Agamemnon“ gab), mit der Hecuba des Euripides und dem Amphitryos des Plautus viel freier, als sein Vorgänger mit dem letztern zu thun gewagt hatte. Er erlaubte sich nicht allein vielfache Veränderungen der Originale, sondern auch Einschübelung eigener Zusätze, die selten glücklich genannt werden können, und den Gang der Handlung wieder ebenso hemmen, wie ihn

jene beschleunigen könnten. Der Dialog des Cliva leidet an den Stellen, wo er nicht treu überseht, sehr an jener metaphorischen und geschraubten Redeweise, die, wie mehrere unter den der Celestina nachgebildeten Stücken beweisen, schon um diese Zeit Mode wurde.

Dass die genannten Bearbeitungen antiker Dramen, und einige andere, die sich ihnen bald anreiheten, auf die Bühne gekommen seien, wird zwar nicht bestimmt gemeldet; mit Wahrscheinlichkeit jedoch kann man sie als die ersten in jene Reihe von Schauspielen nach antilem Zuschnitt setzen, die während des 16. Jahrhunderts, wenn erweislich auch erst sein der Mitte desselben, über die spanischen Theater ging ¹⁵⁾. Aber sollten auch Villalobos, Cliva und ihre nächsten Nachfolger als bloß literarische Vermittler der Bekanntschaft mit dem alten Drama anzusehen sein, so wird ihnen doch eine gewisse Bedeutung für die Geschichte des spanischen Theaters ingestanden werden müssen, indem ihre Arbeiten das Publikum mit einer ausgebildeten künstlerischen Form des Schauspiels bekannt machten und dazu beitrugen, seinen Geschmack zu läutern und zu regeln.

Welcher Richtung Vasco Diaz Tanco, aus Arcenal in Siremadura, in seinen um 1520 verfassten Tragödien *Abia son*, *Ammon* und *Jonatás* folgte, vermögen wir nicht anzugeben, da uns diese Stücke nie zu Gesicht gekommen sind, wir uns auch bei den Literatoren verger-

¹⁵⁾ Man sehe weiter unten die Nachrichten über Juan de Malara und die übrigen Sevillanischen Dichter seiner Zeit, so wie unter dem Artikel Lopez Vanciano die Notiz von der gegen Ende des Jahrhunderts zu Madrid aufgeführten Tragödie des Euripides.

bens nach Nachrichten über dieselben umgekehrt haben ²⁶⁾. Doch darf wohl vermuthet werden, daß der Dichter, der, seinen andern Werken nach zu urtheilen, ein Mann von gelehrter Bildung war, in seinen dramatischen Compositionen antiken Mustern gefolgt sei.

Ganz unberührt von derartigen Einflüssen aus dem Alterthum blieben die Stücke, die nebst denen des Torres Naharro und einigen des Gil Vicente die zweite und zahlreichere Classe der spanischen Schauspiele dieser Periode bilden. Da aber die hierher gehörigen Hauptwerke schon besprochen sind, so ist auf diesem Felde nur noch eine spärliche Nachlese zu halten. Genau in die Fußstapfen des Torres Naharro traten, jedoch mit sehr untergeordnetem Talent, Jayme de Huete und Augustin de Ortiß ²⁷⁾. Ein gewisser Juan Pastor, der außerdem als Verfasser zweier *Farsas*, *la Grimaltina* und *la Clariana*, genannt wird, behandelte (in der *Tragedia de la castidad de Lucrecia* ²⁸⁾) einen tragischen Stoff aus dem

²⁶⁾ Piaz Tanco selbst erwähnt in seinem *Jardin del alma cristiana* (Valladolid, 1552) der drei Tragédien, die er in seiner ersten Jugend geschrieben habe; und nur hierauf, nicht auf eigene Mühe der Stücke, gründet sich, was Montiano, Velasquez und Moratin von denselben melden. Man hat sogar geirrt, ob sie gedruckt worden seien; nach einer mir durch Herrn Vicente Salvá zugekommenen Notiz aber befindet sich ein alter Truch davon in der Bibliothek des D. Agustín Duran zu Madrid.

²⁷⁾ Vergleiche oben Anmerkung ²⁵⁾.

²⁸⁾ *Tragedia de la castidad de Lucrecia*, agora nuevamente compuesta en metro por Juan Pastor, natural de la villa de Morata, en la cual se introducen las personas siguientes. El rey Tarquino, su hijo Sexto Tarquino, un negro suyo, Colatino duque de Colacia, Lucrecia su muger, un bobo criado suyo,

Madrid. P. VII. in 8.º. 1.º. 1790.

Alterthum ganz in der Volkomanier, indem er zwischen die cruden Partien grobe Späße eines Regers und eines närrischen Bedienten mengte. Eine im Jahre 1521 erschienene Comödie von unbekanntem Verfasser (*la Serafina*)²⁷⁵⁾ zeigt, wie die *Celestina* auch auf die Bühnendichtung Einfluß übte; denn daß der Verfasser dieses Vorbild vor Augen hatte, zugleich aber nach dramatischer Kürze und Gedringtheit strebte, ist unverkennbar.

Christoval de Castillejo, einer der begabtesten Dichter seiner Zeit, eifriger Verteidiger des alten Nationalstils gegen die durch Boscan eingeführten Neuerungen, versuchte sich in seiner Jugend auch in der dramatischen Poesie, aber, wie es scheint, ohne entschiedenen Erfolg. Nur eines seiner Schauspiele (die mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1520–1530 gesetzt werden) ist, handschriftlich in der Bibliothek des Escorial aufbewahrt, auf uns gekommen. Auch ohne diese *Farsa de la Costanza* gelesen zu haben, darf man auf Grund des Auszugs davon bei Horatio getrost das Urtheil aussprechen, daß ihr einziges Verdienst in einer stiefenden Versification (auf die sich Castillejo meisterhaft verstand) und in glücklicher Remik im Einzelnen bestehen kann. Denn die Handlung, wie zwei Ghemänner ihre Frauen, mit denen sie in beständigem Zank leben, austauschen, ist durchaus roh erfunden und ohne eine Spur von eigentlich dramatischer Composition durchgeführt. Veten-

Kapurio, Lucrecio padre de Lucrecia, Junio Bruto y Publio Valerio parlantes de Colatino. 4o. ohne Angabe des Tractats. Gothische Lettern.

²⁷⁵⁾ Comedia nuevamente compuesta, llamada Serafina. Dieses in Prosa geschriebene Stück ist mit einem andern verflochten. *La Hipólita*, zusammengebrudt. Valencia, por Jorge Costilla, 1531.

tenden Einfluß auf das spanische Schauspiel scheint dieser Dichter überhaupt nicht geübt zu haben; auch war seine theatralische Laufbahn nur kurz, da er den Prinzen Ferdinand, Bruder Carl's V., schon früh nach Deutschland begleitete, und hier, wo es ihm an Veranlassung zu fernerer Uebung seines Talents fehlen mußte, den größten Theil seines spätern Lebens zubrachte.

Wenn man die Rohheit und Zügellosigkeit in's Auge faßt, welche im Inhalt und Ton der meisten Schauspiele dieser Zeit herrscht, so kann man es nur billigen, daß die Cortes von Valladolid im Jahre 1548 darauf antrugen, daß der Trud von unanständigen und sittenlosen Poesien verboten werden möchte. (*Peticion 147.*)

Ob über die auf den letzten Zeiten erwähnten Stücke zu fällendes Gesamturtheil kann überhaupt nicht eben günstig lauten. Armuth an Erfindung, Mangel eines wahrhaft dramatischen Entwurfs, großer Hang zu Rohheiten und Zweideutigkeiten und gänzlichcs Fehlen aller Poesie sind zu hervorragende Schattenseiten aller dieser Versuche, als daß ihre theilweisen Vorzüge, Witz, fließende Diction und guter Versbau dagegen schwer in die Waagschale fallen könnten. Nirgends begegnet man auch nur einer Scene, die nicht selbst neben den schlechtesten des Gil Vicente und des Torres Naharro in Schatten träte.

Das wahre Zeitalter der dramatischen Poesie, das überall erst anbrechen kann, wenn sich Epik und Lyrik vollkommen durchgebildet haben, war für Spanien noch nicht gekommen; kein Dramatiker war befähigt oder strebte, seine Kunst auf dieselbe Höhe der Vollendung zu heben, die Boecan, Garcilaso und Herrera der lyrischen Poesie gaben;

und so sehen Gil Vicente und Torres Naharro als einzelne Phänomene in einer ihrer unwürdigen Umgebung; indes können auch sie im Vergleich zu den genannten Vorläufern nur für Litterarischen Werth gelten.

Dem Einwande, das Vorhandene sei nur ein Theil des vorhandenen Gewerksens und könne kein Urtheil über den damaligen Zustand des Schauspiels im Allgemeinen begründen, darf kein großes Gewicht beigelegt werden; denn wenn sein erster Satz auch richtig ist, indem die Indices der Inquisition mehrere noch vor 1550 gedruckte, aber in Folge dieses Verbots gänzlich verschwundene Stücke verzeichnen, ³⁷⁰⁾

³⁷⁰⁾ Es sind dies folgende: Comedia llamada Orfeo, dirigida al muy ilustre y magnifico señor D. Pedro de Arcellano, conde de Aguilar (1534). Comedia llamada Fides, compuesta por Francisco de las Navas (1535). Farsa llamada Custodia. Farsa de los enamorados. Farsa llamada Josepha.

Außerdem weiß man noch von folgenden Stücken dieser Zeit, welche aufzufinden wir indeß nicht gelungen ist: Farsa sobre el matrimonio para representarse en bodas, en la cual se introducen un pastor y su muger y su hija Mencia drapondada, un fraile y un Maestro de quebraduras Medina del Campo, 1528.

Farsa llamada Cornelia, en la cual se introducen las personas siguientes: un pastor llamado Bonto, y otro llamado Anton, y un ruñan llamado Pandullo, y una muger llamada Cornelia, y un escudero su enamorado, donde hay cosas bien aporables para oír: hecha por Andres Prado, estudiante, Medina del Campo, por Juan Godinez de Millan, año de 1537.

Coloquio. En las presentes coplas se trata como una hermosa doncella andando perdida por una montaña encontró un pastor, el cual vista su gentileza se enamoró de ella, y con sus pastoriles razones la requirió de amores, á cuya respuesta ella no quiso consentir, y despues viene un salvaje á ellos, y todos tres se concertan de ir á una ermita que alli cerca

und unstreitig noch viel mehr, was bloß handschriftlich im Umlauf war, untergegangen ist, so dürfte doch kaum anzunehmen sein, daß gerade das Vorzüglichste sich unter der Masse des Verlorenen befinde.

Will man auch noch aus äußerlichen Gründen zu erklären suchen, weshalb das Drama dieser Zeit auf so untergeordneter Stufe stehen blieb, so sind solche leicht in den Verhältnissen des damaligen Spaniens zu entdecken. Die Nation war von den gewaltigen Thaten und Anstrengungen, durch die sie sich an die Spitze der Europäischen Völker gestellt hatte, noch zu sehr aufgeregt, um sich mit Behaglichkeit dem Genuße der errungenen Güter hingeben zu können. Ihr fehlte noch jene Ruhe und Stille, welche zum Gedeihen der dramatischen Kunst erfordert wird. Auch hatte sich das spanische Leben noch in keinem Mittelpunkte concentrirt, in dem die Nationalbühne sich hätte fixiren können. Einzelne reiche und bevölkerte Städte waren allerdings vorhanden, und gerade in den bedeutendsten von diesen, in Valencia und Sevilla, werden wir auch das Theater am frühesten einen höheren Aufschwung nehmen sehen; allein sie standen doch mehr isolirt, als Hauptorte von Provinzen, nicht als Centrum des ganzen Landes da. — Ferner vergönnte das unfröhliche Leben Carl's V., der seinen Hofhalt nie auf längere Zeit in Spanien führte, der Schauspielskunst keinen der Vortheile, die sie aus einer Begünstigung von oben her ziehen kann. Wenn die Umgebungen des Kaisers, meist aus Ausländern bestehend, sich hiaweilen bei festlichen Anlässen an dramatischen Unterhaltungen er-

estaba á hacer oracion á nuestra Señora. Vistas y examinadas, y con licencia impresas en Valladolid año de 1540.

göhen wollten, so wurden zu diesem Zwecke Stücke in fremden Sprachen gewählt; wie man denn, nach dem Bericht der Geschichtschreiber, im Jahre 1548 bei der Vermählungsfeier der Infantin Maria mit dem Erzhertog Maximilian am Hofe zu Valladolid eine Comödie von Ariest auführte ¹⁹⁾.

An der Reihenfolge der vorhin erwähnten Stücke ist leicht erkennbar, wie sehr sich die bald nach 1520 wahrnehmbare retrograde Bewegung in der spanischen Schauspielliteratur gegen die Mitte des Jahrhunderts beschleunigt. Daß um 1545 erfolgte Verbot der Propaladla konnte zum Verfall der Theater nur noch mehr beitragen. Bei diesem Zustand mußte denn jede Keimung im dramatischen Fach, die sich nur einigermaßen über die Erbärmlichkeit der übrigen erhob, Erösche machen; und wohl nur durch die dargelegten Umstände (unter denen die Unterdrückung von Torres Naharro's Werken einer der wichtigsten ist) erklärt es sich, wie ein Mann von sehr beschränkten poetischen Gaben, der um die Mitte des Jahrhunderts als Schauspielschreiber auftrat, ungewöhnliches Aufsehen erregen konnte. Wir reden von

Lope de Uueda ²⁰⁾,

einem Handwerker aus Sevilla, der, von einer unumwundenen Neigung zur Schauspiellunst getrieben, unter eine

¹⁹⁾ Sandoval, Historia de Carlos V. — Calvete, viaje del principe D. Felipe.

²⁰⁾ Hijos de Sevilla ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes ó Dignidad, por D. Fermín Arana de Varfiora. Sevilla, 1791.

Comödiantentruppe ging, bei der er nicht allein als Mispicler, sondern zugleich als Schauspieldichter thätig war. Das Geburtsjahr dieses vielgenannten Mannes ist unbekannt; der Zeitpunkt seines ersten Auftretens wird von Moratin, dem bei seiner sonstigen Gewissenhaftigkeit zugetraut werden darf, daß er auch hier aus guten Quellen geschöpft habe, in das Jahr 1544 gesetzt. Nachdem Lope de Rueda sich durch sein ungewöhnliches Darstellungstalent zum Vorsteher der Truppe aufgeschwungen und längere Zeit unter allgemeinem Beifall in seiner Vaterstadt gespielt hatte, trat er eine Wanderung durch das übrige Spanien an. Im Jahre 1558 finden wir ihn in Segovia, wo die Festlichkeiten zur Einweihung der neuen Cathedrale eine große Menschenmenge und somit ein zahlreiches Publikum für seine Darstellungen versammelt hatten ⁴⁰⁾. Während der nächstfolgenden Jahre scheint er die umliegenden Städte durchzogen zu haben. Wenn Antonio Perez erzählt, er habe ihn am Hofe spielen sehen ⁴¹⁾, so ist zweifelhaft, ob Valladolid oder Madrid, die Zeit vor oder nach 1560 gemeint sei ⁴²⁾.

Ueber das weitere Leben des Lope de Rueda berichtet es an Nachrichten. Man weiß nur, daß er vor 1567, in

⁴⁰⁾ Diego de Colmenares, *Historia de Segovia*, Cap. 41 pag. 316.

⁴¹⁾ Cartas de Antonio Perez. Paris, 1834. pag. 131. — Segundus cortas, pag. 196.

⁴²⁾ Daß der Hof Philipp's II. sich im Jahre 1560 in Madrid hielt, bezeugen Herrera, *Historia gen. del mundo*, L. 7 c. 13 und Cabrera, *Hist. de Felipe II.* L. V. c. 9 und 17. — Hiernach sind die falschen Angaben bei Quintana, *Grandezas de Madrid*, L. 3. c. 23 und bei Pellicer, *Tratado hist. etc.* F. I. pag. 40. zu berichtigen.

welchem Jahre zuerst einige seiner Lustspiele im Druck erschienen, in Cordova gestorben ist, wo er in der Hauptkirche zwischen den beiden Chören beigesetzt wurde ⁴³⁾.

Der Ruhm, dessen sich dieser ausgezeichnete und berühmte Mann, wie ihn Cervantes nennt, bei seinen Zeitgenossen erwarb, hat ihn in der Art überlebt, daß er nach und nach die Leistungen seiner Vorgänger ganz in Vergessenheit zurückdrängte. Und so erklären die Schriftsteller der folgenden Generation den Lope de Rueda bald für den ersten Erfinder der spanischen Comödie ⁴⁴⁾, bald wenigstens für den, der die Schauspiellunst zuerst über den Standpunkt der Nichtigkeit hinausgebracht habe ⁴⁵⁾. Unter welchen Umständen diese Meinungen allein entstehen konnten, ist oben angedeutet worden, wo die erste derselben bereits ihre Erklärung gefunden hat. Der zweiten kann man vielleicht insoweit Gültigkeit zusprechen, als sie nur die Kunst der äußern Darstellung im Sinne hat. Denn die Leistungen des Schauspielers Lope de Rueda scheinen, allen Zeugnissen zu

⁴³⁾ Cervantes, *Prod. a los Com.* — Tirk's Oedekmal ist, wie so viele sonstige Reummente der Cathedralen von Cordova, in den Verwüstungen, die das Verbands spätr erlitten hat, spurlos verschwunden. S. den *Indicador Cordobés* por D. Luis Maria Ramirez y las Casas-Duza, Cordoba, 1837, S. 168.

⁴⁴⁾ *Comedias de Lope de Vega*, Parte XIII, *Prólogo*. Las Comedias no son mas antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven. — Parte XX. Dedicacion de *Virtud pobreza y muger*. En España no se guarda el arte ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Navarro le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les antecieron.

⁴⁵⁾ S. die weiter unten angeführten Stellen des Cervantes und Agustin de Rojas.

Folge, in der That etwas Außerordentliches und in Spanien nie zuvor Gesehenes gewesen zu sein, und mögen zu einer höhern Ausbildung der Mimik und der scenischen Kunst die erste Anregung gegeben haben. In ganz anderm Lichte dagegen erscheinen die Werke des Dichters; denn diese kann die unbefangene Kritik, wie manchen Vorzug vor den elenden Stücken, die zuletzt besprochen wurden, sie ihnen auch einräumen mag, an poetischem Gehalt nur tief unter, an Kunst der dramatischen Gestaltung wenigstens nicht über die des Gil Vicente und des Torres Naharro stellen. Und so kommt Lope de Rueda in eine seltsame Stellung; er darf mit Rücksicht auf den Umstand, daß das Theater seiner Zeit von neuem in den Zustand der Kindheit zurückgesunken war, ein Förderer des spanischen Schauspiels genannt werden, das doch in ihm, sobald man ihn mit seinen trefflichen Vorgängern in Vergleich bringt, als nur Rückschritte machend erscheint.

Die dramatischen Arbeiten dieses Dichters, in so weit sie durch den Druck literarisch aufbewahrt sind ⁴⁰⁾, zerfallen

⁴⁰⁾ Las primeras dos elegantes y graciosas Comedias del excelente Poeta y Representante Lope de Rueda, sacadas a luz por Juan de Timoneda: estas son Comedia Eufemia, Comedia Aracelina. Valencia, 1567. Sevilla, 1578.

Las segundas dos Comedias de Lope de Rueda: Comedia de los Engañados, y Comedia Medora. ib.

Los coloquios pastoriles de muy agraziada y apacible prosa por el excelente poeta y gracioso Representante Lope de Rueda: con el coloquio de Timbria y el coloquio de Camila. ib.

Compendio llamado el Deleytoso, en el cual se contienen muchos pasos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda para poner en principio y entre medios de coloquios y comedias. Recopilados por Juan de Timoneda. Logroño, 1568.

in drei Classen: Comödien, Pastoralgespräche und sogenannte *Vasos*. In allen diesen Stücken zeigt sich der Verfasser als Mann von offenem Sinn und klarem Blick für die Erscheinungen des Lebens, die er trennend und in anziehender Natürlichkeit darzustellen weiß, aber von sehr geringer Lichtergabe. Daher ist er überall da am glücklichsten, wo er, sich in der seinem Talent angemessensten Sphäre bewegend, die gemeine Wirklichkeit in der Sprache des gewöhnlichen Lebens schildert. In diesem beschränkten Kreise konnte er mit seiner scharfen Beobachtungsgabe, seiner Laune und Schalkheit sehr zu seinem Vortheil auftreten; hier hört kein Conflict zwischen Stoff und Behandlung, und der Ausdruck ist dem Gegenstande vollkommen angemessen. Die meisten Befrickigung gewähren daher seine *Vasos*. So nämlich nannte er eine Art von kleinen burlesken Spielen, die er vor dem Beginn der größern Stücke, oder zwischen den Abtheilungen derselben aufzuführen pflegte; die Entremeses der damaligen Zeit. Nichts kann der Anlage nach einfacher und kunstloser sein, als ein solcher *Vaso*; der geringfügigste Vorfall, irgend ein Moment aus dem alltäglichen Treiben, vornehmlich der untern Volkclassen, gibt ihm hinreichenden Stoff; aber das an sich völlig Unbedeutende wird durch die Naivität und Naturtreue der Darstellung, durch manchen Grauß der heitersten Laune so anziehend gemacht, wie es nur einem für diese Gattung besonders Verufenen gelingen konnte. — Folgendes sind die äußern Umrisse von einigen dieser *Vasos*. Der Bauer Torubio kommt nach Hause und erzählt, er habe eben einen Selbaum gepflanzt; seine Frau, Agueta, meint, in sechs oder sieben Jahren werde der Baum schon vier bis fünf Scheffel Oliven tra-

gen; mit den Schößlingen aber könne eine ganze Pflanzung angelegt werden; dann wolle sie die Oliven sammeln, der Mann solle sie auf dem Esel zu Markt bringen, und Mencigueta sie verkaufen. Nun aber entsteht ein Streit zwischen dem Ehepaar; Agueda will den Scheffel nicht unter zwei Realen verkauft wissen; Tornbio aber meint, vierzehn bis fünfzehn Heller seien genug. Mencigueta erhält abwechselnd vom Vater und von der Mutter Veschle über den Preis, den sie für die künftigen Oliven fordern solle, und verspricht jedem von ihnen Gehoriam. Hierdurch zieht sie sich denn den Zorn von beiden zu, der sich in Schimpfen und Mißhandlungen gegen sie ausläßt. Da der Ärger immer ärger wird, kommt ein Nachbar herbei, um zu sehen, was es gebe; er erkundigt sich nach der Ursache des Streits, hört, daß es sich um den Preis von Oliven handle, die erst nach vielen Jahren wachsen sollen, und sucht den lächerlichen Zwist beizulegen. — Ein anderer Pass stellt einen lustigen Streich zweier Gauner dar. Mendruge, ein Ginfaltspinsel, trägt eine Schüssel mit Essen nach dem Gefängniß, in dem seine Frau gefangen sitzt; da begegnen ihm die beiden Gauner, knüpfen ein Gespräch mit ihm an und sprechen unter andern von dem Schlaraffenlande. Mendruge begehrt mehr davon zu wissen, setzt sich auf die Erde hin und hört mit Erstaunen von dem Lande erzählen, wo die Flüsse von Milch, die Brücken von Butterbrod, die Bäume von Schinken sind, bemerkt aber nicht, daß die Erzähler sich unterdessen seiner Schüssel mit Essen bemächtigen. — In einem dritten dieser kleinen Stücke wird sehr ergötzlich geschildert, wie eine listige Frau ihren einfältigen Ehemann foppt. Sie hat einen Studenten, den sie für

ihren Vetter ausgibt, in's Haus genommen und stellt sich krank, um sich ungestört mit ihm vergnügen zu können; da muß denn der arme Mann in einem fort zum Arzt gehen und die von diesem verschriebene Medicin selbst einnehmen, weil die Frau versichert, daß sie nur dann die gewünschte Wirkung haben werde. Als die Gattin endlich zur großen Freude ihres zärtlichen Gemahls wiederhergestellt ist, geht sie davon, um ein neuntägiges Gebet zu verrichten, das sie einem Heiligen für den Fall ihrer Genesung gelobt habe, läßt sich aber weislich von dem Studenten in dieser frommen Handlung geleiten.

Sehr zu rühmen ist die meisterhafte Behandlung der Prosa in allen diesen Pases; bis zu solcher Leichtigkeit und natürlichen Eleganz hatte es selbst die Celestina nicht gebracht. Weniger gelangen dem Lope de Rueda in dieser Beziehung die Stücke von ausgedehnterem Plan, für welche er durchgängig dieselbe Form beibehielt; denn hier verfällt seine Sprache, so oft sie nach höherer Ausdrucksweise strebt, nur zu leicht in's Schwülzige und Geischraukte.

Erwägt man, wie vielfache und für die dramatische Rede so höchst geeignete metrische Combinationen die spanische Sprache darbietet, und wie glücklich dieselben theilweise schon angewandt waren, so wird man überhaupt das Aufgeben der Versification wohl nur für jene kleineren Darstellungen aus dem Alltagsleben gutheissen können, dagegen die Anwendung der Prosa für Schauspiele, die zu einer heberen und poetisirenden Gattung gehören wollen, als einen wesentlichen Mangel bezeichnen müssen. Die Kritiker einer gewissen Fraktion freilich bekauern, daß das Drama nicht für immer die beschränkte, von Lope de Rueda in

Gang gebrachte, Form beibehalten habe; wir dagegen können das Glück nur preisen, welches das spanische Theater vor diesem Schicksal bewahrt hat, und glauben, es den spätern Dichtern als nicht geringes Verdienst anrechnen zu müssen, daß sie den Vers mit seinen reichen und wechselnden Modulationen wieder dem Schauspiel vindicirten.

Wie gering das dem Lope de Rueda zugetheilte dichterische Vermögen war, gibt sich denn bei seinen Comödien und Schäferspielen, außer in dem gerügten Uebelstande, auch in der Armuth seiner Erfindung und in dem Mangel einer poetischen Durchdringung seiner Stoffe zu erkennen. Die Fäden der Verwicklung, an welche die Handlung geknüpft ist, sind fast in allen diesen Stücken im Grunde die nämlichen, und man kann sie nicht eben fein gesponnen nennen. Und das Mangelhafte der Erfindung erscheint bei Lope de Rueda meist in seiner ganzen Blöße, weil er es weder durch den Glanz der Darstellung zu verdecken, noch durch dichterische Schönheiten im Einzelnen dafür Ersatz zu geben weiß. Gut ausgeführte burleske Scenen nach Art derer, welche die Pasos bilden, werden allerdings auch in den größesten Stücken nicht vermißt; allein sie stehen größtentheils in zu loser Verbindung mit der Haupthandlung, um für wesentliche Bestandtheile derselben gelten zu können. Dies ist so sehr der Fall, daß man sie oft ohne viele Mühe und ohne den Zusammenhang des Ganzen zu zerstören, aus dem einen Stücke in das andere schieben könnte, — ein Verfahren, das man auf den Bühnen wirklich angewandt zu haben scheint ⁴⁷⁾.

⁴⁷⁾ S. in den alten Ausgaben des Lope de Rueda die *Tabla de los Pasos graciosos que se pueden sacar de los presenten comedias y coloquios y poner en otras obras.*

Von Seiten des Plans und der Composition besitzen die *Comedia de los Españoles* und die *Kufomia* bedeutende Vorzüge vor den übrigen Leistungen unseres Dichters. Der Grund hiervon liegt in dem Umstand, daß diese Stücke den Erfindungen italienischer Novellisten folgen; der Dramatiker hat dabei nur geringes Verdienst, indem er sich wenig Mühe gegeben hat, die gewählten Stoffe nach den Bedingungen seiner Kunst umzugestalten. Die Handlung in der *Comedia de los Españoles* beruht auf derselben Novelle des Bandello, welche Shakespeare's *Twelfth night* und der späteren, dem Calderon zugeschriebenen Comödie *La Española en Florencia* zu Grunde liegt. (Novelle di Bandello. Lucra, 1554. Tom. II. Nov. 36 pag. 212.) Diese Erzählung eignete sich allerdings ganz besonders für dramatische Behandlung. Lope de Rueda aber hat die Erfindung, wie ein junges Mädchen Männerkleidung annimmt, um Zwiespalt zwischen ihren abtrünnigen Galan und dessen neue Gelichte zu säen, nicht gehörig ausbeutet; wie interessante Situationen sich aus dieser Intrigue entspielen ließen, sollte erst später Tirso de Molina auf's glänzendste zeigen. Mehr verweilt unser Dichter auf den Verwirrungen, die aus der Ähnlichkeit dieses Mädchens mit ihrem Bruder entstehen; und dieses Motiv gibt ihm zu einigen belustigenden Scenen Anlaß, zu denen außer der Novelle des Bandello auch noch die Menächmen des Plautus einzelne Züge hergeliehen haben.

Der Verlauf des Ganzen ist, wie folgt: Virgilio, ein römischer Bürger, hat bei der Erstürmung von Rom durch den Connetable von Bourbon seinen Sohn Fabricio verloren, und sich später mit seiner Tochter Lelia, der Zwi-

lingsschwester des Verlorenen, nach Modena begeben. Hier knüpft die letztere ein Liebesverhältniß mit einem gewissen Lauro an, der sie indessen binnen Kurzem wankelmüthig verläßt und sich einer andern Dame, Namens Glavela, zuwendet. Um die nämliche Zeit reißt Virginio in Geschäften nach Rom und läßt seine Tochter in einem Kloster zurück; diese aber entflieht ihrem Aufenthaltsort und tritt, als Page verkleidet, in die Dienste ihres treulosen Liebhabers, um Uneinigkeit zwischen ihm und Glavela zu erregen. Unterdessen langt der verloren geglaubte Fabricio aus Rom an, und stiftet, da er seiner Zwillingsschwester zum Verwechseln ähnlich sieht, den Unfrieden, den diese wünscht; Glavela nämlich hat den Lauro nie geliebt, wohl aber ihr Auge auf den vorgeblichen Pagen geworfen, und ist daher sehr glücklich, als ihr Fabricio seine Hand anträgt, worauf Lauro zu der früheren Geliebten, welche ihre Verkleidung abgelegt hat, zurückkehrt.

Die Verwickelung in der Comedia Rusemia hat mit der in Boccaccio's Geschichte von Bernabo und Ambrogino (Decam. Tag 2. Nov. 9), die auch von Shakspeare im Cymbeline benutzt wurde, auffallende Aehnlichkeit. Vermuthlich jedoch folgte Lope de Rueda nicht direct dieser, sondern einer andern ihr nachgeahmten Erzählung; denn aus der ganzen Fassung des Stücks scheint hervorzugehen, daß es sich Schritt für Schritt einer Novelle anschließt. Der Inhalt ist in summarischem Abriß folgender: Leonardo, Bruder der Gusenia, nimmt von letzterer Abschied, um in der Fremde sein Glück zu suchen; er wendet sich sodann nach Valencia, wo er in die Dienste des Prinzen Valiano tritt. Da er in den Gesprächen mit seinem Herrn die

Schönheit und Jugendhaftigkeit seiner Schwester ungemein rühmt, so entschließt sich der Prinz, Gufemien zu sich kommen zu lassen, um sich mit ihr zu vermählen. Der Diener, welcher zu diesem Zwecke abgesandt wird, ist indeffen auf die Kunst, die sein Herr dem Leonardo schenkt, neidisch und zeigt bei seiner Rückkunft, um Gufemia's Nase zu schaden, einige Haare vor, die er aus einem Muttermale, welches sie auf der einen Schulter haben soll, gezogen zu haben behauptet. Der Prinz wird hierüber gegen Leonardo aufgebracht und verurtheilt ihn, wenn er sich nicht in kurzer Frist zu rechtfertigen vermöge, zum Tode. Gufemia, von der Gefahr ihres Bruders und von deren Ursache unterrichtet, eilt nach Valencia und entlarvt den Betrüger, der nur durch Verletzung ihrer Dienerin in den Besitz der Haare gelangt ist. Leonardo wird sogleich befreit und der Verläumder statt seiner enthauptet, Gufemia aber vermählt sich mit dem Prinzen. — Diese Handlung ist an sich interessant genug, um auch in der wenig künstlichen Gestalt, wie sie in der Comödie vorgeführt wird, einen gewissen Eindruck nicht zu verfehlen; aber mit Verdauern vermißt man doch die Erfolge, die ein wahrer Dichter aus ihr hätte ziehen können.

Die *Armelina* ist ein lauter und Spektakelstück von einer Extravaganz im Plan, die keine hohe Meinung von den eignen Erfindungen unseres Autors lassen läßt. Julio, Sohn des Paderual Crespo, eines Schmieds, ist durch außerordentliche Umstände als Kind nach Ungarn gekommen und von einem dortigen Großen, Namens Miana, adoptirt worden; dieser Miana aber hat wieder seine Tochter Alcantina verloren; sie ward nach andern wechselnden Or-

eignissen von Corsaren geraubt, und in Carthagena an einen Bruder des Pascual Crespo verkauft, in dessen Hause sie unter dem Namen Armelina lebt. Viana macht in Begleitung seines Adoptivsohns eine Reise nach Spanien und lernt in Carthagena einen Zauberer aus Granada kennen, der ihm den Aufenthaltsort seiner verlorenen Tochter zu ermitteln verspricht, und zu diesem Zweck den Geist der Medea heraufbeschwört. Unterdessen hat Justo ein Liebesverhältniß mit Armelina angeknüpft; aber Crespo will diese zwingen, einen Schuster zu heirathen; das arme Mädchen eilt in der Verzweiflung au's Meeresufer, um sich zu ertränken; da erscheint, gerade zur rechten Zeit, der Gott Neptun, führt die Unglückliche nach Hause, erklärt, daß sie die gesuchte Florentina, Justo aber der Sohn des Pascual Crespo sei, und hilft die Hochzeit der Beiden feiern. — Diese Fabel trägt denn bei der nüchternen Weise, wie sie von Lope de Rueda behandelt wird, ihre Abgeschmacktheit erst recht zur Schau.

Die *Medea* wiederholt fast nur den Stoff, der schon in den *Euganios* weit glücklicher behandelt worden war, und verbrämt ihn mit einigen komischen Zwischenhandlungen, die der untersten Classe der Possenteiserei angehören. Nur die Figur des Brählers *Margullo* verdient Lob.

In den *Coloquios pastoriles* darf man keine Darstellungen aus einer idealen Hirtenwelt erwarten; sie führen ihren Namen nur, weil einige unter den handelnden Personen Schäfer sind. Im Uebrigen unterscheiden sich diese Stücke nicht wesentlich von den Comödien, nur daß sie sich nach der Absicht des Verfassers in ihrem ernsthaft ge-

meinten Theil mehr in's Gebiet der Poesie verschleichen sollten. Aber dieser Versuch ist durchaus mißrathen; gerade die pathetisch sein sollenden Stellen widern durch Bombast und Unnatur an, und nur die niedrig-komischen Zwischen-scenen sind nicht mißrathen. Von der Fabel eines solchen Schäfergesprächs einen Abriß zu geben, lohnt sich nicht der Mühe. Die Verwicklung in den beiden auf uns gekommenen (*la Camila* und *la Timbria*) beruht auf ähnlichen Motiven, wie wir sie schon aus den Comödien kennen, und durch deren beständige Wiederholung der Dichter die Armuth seiner Erfindungskraft verräth; die Composition ist buntschiedig und verworren im höchsten Grade.

Von den verführten Schäferpielen des Lope de Rueda, die bei seinen Zeitgenossen vorzüglich beliebt waren, hat sich nur ein sehr geringer Rest erhalten, nämlich ein Druckstück, das in den dritten Akt der *Baños de Argel* von Cervantes eingeschaltet ist, und ein kleiner Dialog, „*las prendas de Amor*“, im Ganzen zu wenig, um ein Urtheil über diese Gattung begründen zu können.

Als eine besondere Eigenthum unseres Dichters, die sich bei einem Blick auf seine sämmtlichen Werke herausstellt, muß hervorgehoben werden, daß er gewisse Figuren als stehende Rollen in das Schauspiel eingeführt hat. Der gleichen Figuren, die sich unter denselben allgemeinen Charakterformen in fast allen seinen Stücken wiederholen, sind der jauchzende Alte, die gutmüthige und geschwätzige Negerin, die verschmigte Jägerin und der Tölpel oder Einfaltspinsel. Zu der Stabilität der italienischen Masken gelangten übrigens diese Rollen nicht, obgleich es leicht ist, ihre Verzweigungen durch das spätere spanische Drama zu erkennen.

Wer den Lope de Rueda als Dichter und Schauspieler auch in den Zeugnissen seiner Zeitgenossen oder der unmittelbar folgenden Generation gespiegelt sehen will, der hat sich an die Vorrede des Cervantes zu den *Ocho Comedias y Entremeses* zu halten. Die gemeinte Stelle ist in vielen Beziehungen so aufschlußreich und wichtig, daß sie hier unabgesürzt eine Stelle verdient. „Kürzlich — erzählt Cervantes — befand ich mich in einem Kreise von Freunden, wo über Schauspiele und darauf bezügliche Dinge gehandelt wurde; und man untersuchte und kritisirte sie auf solche Weise, daß nach meiner Meinung der Gegenstand nicht trefflicher besprochen werden könnte. Man untersuchte auch, wer in Spanien zuerst die Comödie aus den Windeln genommen, sie gehörig ausgestattet und mit Schmuck und Zierde bekleidet habe. Ich, als der älteste von denen, die zugegen waren, sagte: ich hätte, wie ich mich noch gar wohl erinnerte, den großen Lope de Rueda, jenen an Darstellungsgabe und Kunstverständniß ausgezeichneten Mann, spielen sehen. Er war aus Sevilla gebürtig und seines Handwerks ein Goldschläger, d. h. einer von denen, welche Goldplatten machen. Er war bewundernswürdig in der Schäferposie; und in dieser Gattung hat ihn weder damals noch später bis auf den heutigen Tag irgend Einer übertroffen. Obgleich ich damals, weil ich noch ein Quabe war, kein festes Urtheil über den Werth seiner Verse bilden konnte, so finde ich doch, wenn ich einige, die mir im Gedächtniß geblieben sind, in meinem jetzigen reifen Alter wieder betrachte, daß es Wahrheit ist, was ich gesagt habe; und wenn es nicht die Gränzen dieser Vorrede überschritte, würde ich einige derselben zur Beglaubigung dieser Wahrheit hierher setzen.

„Zur Zeit dieses berühmten Spaniers ließ sich der ganze Apparat eines Schauspieldirectors in einen Sack packen, und bestand aus vier Schäferfeldern von weißem Pelz, mit goldnem Leder besetzt, aus vier Pärten und Verdüben und vier Schäferhüten, oder so ungefähr. Die Comédien waren Gespräche, fast wie Skizzen, zwischen zwei bis drei Schäfern und einer Schäferin. Man pugte sie auf oder dehnte sie aus durch zwei oder drei Zwischenspiele, in denen bald eine Negessin, bald ein Russe^{*)}, bald ein Narr oder auch ein Viscayer vorkam; alle diese vier Rollen und noch viele andere spielte der genannte Koye in der höchsten Vortreflichkeit und Naturwahrheit, die sich denken läßt. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien; keine Zweikämpfe zwischen Moren und Christen, weder zu Fuß noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkt der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Das Theater bestand aus vier Panken, in's Gevierte gestellt, und aus vier bis sechs Brettern, die darüber hin-

*) Das Wort bleibt am besten unberührt, da sich kein deutsches Aequivalent findet, das seinen Sinn vollkommen ausdrückt. Das heutige Russe heißt Anyter; die Uebersetzer spanischer Werke aber, die das Wort auch bei Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts in derselben Bedeutung genommen haben, sind sehr im Irrthum gewesen. Aus Cuervo's *Gran Tesoro*, dem Russe *dechozo* des Cervantes und dem Russe *Contracho* des Koye de Vega kann man lernen, welche Classe von Menschen damals mit diesem Namen bezeichnet wurde; ein Gemisch von Kaufleuten, Zinsbuben und Bravo's. Vergleichen Langesichtse hatten sich an einigen Orten, z. B. zu Sevilla, zu einer förmlichen Innung constituirt.

gelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Decoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur andern gezogen war und das sogenannte Ankleidezimmer bildete, und hinter welchem die Musikanten standen und ohne Oularte irgend eine alte Romanze sangen."

Diese Stelle darf nicht ohne folgende Anmerkung gelassen werden. Was Cervantes hier von der spanischen Bühne berichtet beruht auf seinen Jugenderinnerungen; eine literarische Bekanntschaft mit den Werken des Lope de Rueda scheint er nicht gehabt zu haben. Vermuthlich hatte er nur die vertheilten Schäferspiele und die Pasos auführen sehen; denn nur auf diese paßt seine Charakteristik der damaligen Schauspiele, durchaus nicht auf die *Comedias* und die *Coloquios* in Prosa mit ihrem reicheren Personal und bunteren Inhalt. Daß der Bühnenapparat auch bei den letzteren Stücken ganz so beschaffen gewesen sei, wie er ihn schildert, kann sonach noch nicht für ausgemacht gelten; man ist vielmehr versucht, das Gegentheil anzunehmen; denn zu welchem Zweck in der *Eufemia* und den *Engaños* z. B. die Schäfercostüme hätten dienen sollen, läßt sich nicht leicht einsehen; eine Darstellung der *Armelina* vollends ohne eine etwas complicirtere scenische Vorrichtung kann kaum gedacht werden.

Nach einer sehr nahe liegenden Vermuthung wurde der Inhalt der hinter der Scene gesungenen Romanzen auf der Bühne in stummer Action dargestellt. Nämlich genau mit dem Cervantes stimmt übrigens einer seiner Zeitgenossen, Agustín de Rojas, überein, wenn er sagt: „Lope de Rueda, ein anmuthiger Schauspieler; und keiner Zeit ein großer

Dichter, fing an, das Schauspiel in guten Stand zu setzen; denn er theilte es in Akte und versah es mit einem Introito (jetzt *Loa* genannt), welcher die Intriquen und Liebeshändel erklärte. Zwischen die ernstern Scenen mischte er komische ein, die man, weil sie zwischen den Schauspielen aufgeführt wurden, *Entremeses* nannte. Und das Alles ward in einer mehr lustigen als feinen Prosa abgemacht. In den Pausen wurde eine schlecht gestimmte Guitarte gespielt, und diese kam nie zum Vorschein, sondern blieb hinter der Scene; zum Beschluß tanzte dann der Lustigmacher, und alles Bell sperrte vor Erstaunen über solche Dinge den Mund auf ⁹⁹⁾.

Daß es ein Irrthum sei, wenn unserm Lope hier die Erfindung des Introito zugeschrieben wird, und wenn diese gehöre, braucht nicht erwähnt zu werden. Auch was über die Einteilung seiner Schauspiele in Akte gesagt wird, kann nicht unbedingt auf Glauben Anspruch machen, denn in den alten Ausgaben derselben findet sich keine solche; möglich jedoch, daß dies nur einer Verstümmelung durch den Druck zuzuschreiben ist.

Daß die Manier des Lope de Rueda bei dem großen Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde, viele Nachahmungen hervorgerufen habe, muß vermutet werden; literarisch ist aber nur Weniges davon aufbewahrt worden. Nur einige Pasos von anonymen Verfassern können hier genannt werden. Was uns von namhaften Dramatikern

⁹⁹⁾ Rojas, *Viaje entretenido*. Madrid, 1685. *Loa de la Co-*

dieser Zeit aufbehalten ist, erscheint zwar theilweis als von jener Manier tingirt, steht aber in andern Zeichnungen wieder selbstständig da.

Ein Autor wie Lope de Rueda, d. h. ein Schauspieldirector, der die Stücke, die er auführte oder auführen ließ, selbst verfasste, war Alonso de la Vega. Nachrichten über das Leben dieses Mannes sind nicht vorhanden; nur daß er im Jahre 1566 nicht mehr unter den Lebenden war, geht aus einem Sonett hervor, das sich bei der in jenem Jahre veranstalteten Ausgabe seiner Schauspiele befindet ²⁰⁾. Von den drei Stücken dieser Sammlung, *la Tolomea*, *la Serafina* und *la Duquesa de la Roca*, varrirt das erste ein schon von seinem berühmteren Zeitgenossen in den *Engaños* und der *Medora* behandelter Thema auf ziemlich unglückliche Weise, indem es dasselbe mit wüß-phantastischen Erfindungen verbrämt. Hier treten neben Personen des gewöhnlichen Lebens ein Zauberer, ein Wehrwolf, der Gott Phöbus, Cupido, Cyclus, Medea und der Teufel auf. Ein Hang zum Abenteuerlichen und Romanhaften, wie er bei Lope de Rueda noch nicht in gleicher Stärke hervortritt, gibt sich auch in den beiden andern Stücken des Alonso de la Vega kund; auf sehr unvorthellhafte Weise in der *Serafina*, nicht ganz verwerflich aber in der *Duquesa de la Roca*. Der mit freier Benutzung einer Novelle des Pandello entworfene Plan dieser Comödie ist kürzlich folgender: Eine Prinzessin von Dänemark verliebt sich in den spanischen Prinzen Tulcelirio, der

²⁰⁾ Los tres famosissimas Comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega. Agora nuevamente sacadas á luz por Juan de Timoneda, en el año de 1566. Valencia.

sich am Hofe ihres Vaters aufhält, und schenkt ihm, als er, um in seine Heimath zurückzukehren, Abschied von ihr nimmt, zum Andenken einen Ring. Nachher vermählt sie sich mit dem französischen Herzog de la Rosa, verlässt aber bald in eine Krankheit und macht, um von dem Heiligen ihre Genesung zu erlangen, eine Pilgerfahrt nach St. Jago de Compostella. — Wiederhergestellt kommt sie auf der Rückreise durch Portugal, wo der Prinz Tulecliris sie in seinem Palast bewirthebt und sie mittels des Ringes an ihr früheres Verhältniß zu mahnen versucht; sie jedoch, nur ihrer jetzigen Pflicht gedenkend, will die Mahnung nicht verstehen, und kehrt unverweilt an den Hof ihres Gemahls zurück. Hier verliebt sich der Haushofmeister des Herzogs in sie und wagt es, ihr Anträge zu machen, die sie aber verächtlich zurückweist. Nun kniet der Verschmähte auf Knie, überredet einen der Diener, sich im Zimmer der Herzogin zu verstecken, weiß dem Herzog Verdacht gegen die Treue seiner Gemahlin beizubringen, und führt ihn in deren Zimmer, wo sie den Versteckten finden und sogleich niederstößt. Die Herzogin wird gefangen genommen und zum Tode verurtheilt, falls nicht binnen drei Monaten ein Ritter die Vertheidigung ihrer Unschuld übernehmen werde. Hier, im Gefängniß, treten die Wahrheit, der Trost und das Heilmittel zu ihr, um sie zu beruhigen; Boten, die sie an Tulecliris geschickt hat, lehren mit ausweichender Antwort zurück; bald aber erscheint dieser selbst, als Mönch verkleidet, und läßt sie beichten, stellt sich dann, von ihrer Unschuld überzeugt, zum Kampfe und besiegt den Verläumber. Um ein passendes Ende herbeizuführen, muß schließlich der Herzog am Fieber sterben, und so steht der Verbindung der

Herzogin mit ihrem ersten Geliebten nicht mehr im Wege. — Diese Handlung ist, selbst die gewaltthame Auflösung nicht abgerechnet, so durchaus in der Weise vieler spätern Comedien aus der Zeit des Lope de Vega geführt, daß man glauben könnte, eine von diesen vor sich zu haben, wenn sich die ältere Form des Trama's nicht durch die Prosa verräthe, in der das Stück geschrieben ist. Freilich zeigen auch Einzelheiten in der Ausführung noch die Rindheit der Kunst; aber bei allen ihren Mängeln hat diese *Duquesa de la Rosa* noch immer Verdienst genug, um den Vergleich mit dem Leben des Lope de Vega zu ihrem Vortheil aufhalten zu können.

Der verfeinerten Form des Schauspiels dienen Juan de Rodrigo Alonso (Comedie von der heiligen Eulanie¹¹¹⁾ und Francisco de Avendaño ten. Eine Comedie des Epikern, deren Titel wegen seiner Länge in die Anmerkung zu verweisen ist¹¹²⁾, scheint die älteste zu sein, in der sich die nachher so allgemein gewordene Eintheilung in drei Jornadas findet. Diese Neuerung muß indessen ka-

¹¹¹⁾ Comedia hecha por Juan de Rodrigo Alonso (que por otro nombre es llamado de Pedraza), vecino de la ciudad de Segovia, en la cual por interlucion de diversas personas en metro se declara la historia de santa Eulania á la letra, cual en la prosecucion claramente presentará: hecha á los de Dios nuestro Señor: año de 1551.

¹¹²⁾ Comedia nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño, muy sentida y graciosa, en la cual se introducen las personas siguientes: la Fortuna, un caballero quejoso de ella llamado Muerto, otro caballero herido de amor llamado Florico, una doncella llamada Blancanor, dos pastores, el uno llamado Salobre y el otro Pedruco, y un page llamado Lotario. 1555. Que Angait del Trudito.

malz noch seinen Eingang gefunden haben; erst dreißig Jahre später bezeugen und andere Stücke, welche derselben Hinstellung folgen.

Die *Comedia Prodigia* von Luis de Miranda ¹¹⁾ ist die Geschichte vom verlorenen Sohn, geschieht in spanische Zeit- und Zeitverhältnisse verlegt und mit einigen glücklich erfundenen Situationen bereichert. Ein höherer poetischer Gehalt geht diesem Stücke allerdings ab; allein die Charaktere und Situationen sind treu nach dem Leben aufgeführt und lebendig dargestellt, und die sprachliche Ausföhrung ¹²⁾ Nebenscenen verdient Lob. Der Verlauf der Handlung ist in der Kürze, wie folgt: Prodigio verläßt unter lebhaftem Widerstreben seines Vaters Laban das elterliche Haus, um mit einer Compagnie Soldaten in die Welt hinauszugehen. Er wird von einem treuen Diener, Friisero, begleitet, dem der Vater die Aufsicht über ihn anvertraut hat, geräth aber bald in Gesellschaft schlechter Freunde, mit denen er seine ganze Habe verschmelzt und schlechte Streiche vollbringt, die ihn zuletzt in's Gefängniß führen. Ob bleibt ihm nur noch eine kleine Summe übrig, mit welcher er die Gefangenwärter besticht, ihn aus seiner Haft zu entlassen, und sich eine alte Unterhändlerin zur Freundin macht, welche ihm Eingang in's

¹¹⁾ *Comedia Prodigia*. Dirigida al muy magnifico señor Juan de Villalba, de la ciudad de Plasencia, compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino, en la qual se contiene (demon de su agrandable y dulce estilo) muchas sentencias y avisos muy decentes para muchos que van por el mundo, mostrando los enganos y burlas que están encubiertas en algunos amigos, malos moços y traidores alrevedos. Impresa en Sevilla en casa de Martin de Montedon: azabado á diez dias de diciembre año de 1554.

Haar einer Schönen, Namens Alcana, verschafft. Relisero, welcher jede Hoffnung auf Besserung seines Herrn aufgibt, zieht sich in die Einsamkeit zurück, um als Eremit zu leben. Prodlgo ist indessen im Besitze seiner Schönen glücklich, bis ihm in einer Nacht, als er aus ihrem Fenster steigen will, die Leiter unter den Füßen fortgezogen wird, so daß er einen schweren Fall thut; als er unten, bedeutend beschädigt liegt, wird er von der Unterhändlerin und anderem schlechten Gefindel seiner Kleider und des Wenigen, was er noch besitzt, beraubt. Er geräth nun in solches Glend daß er durch niedrige Dienste sein Brod erwerben muß, sucht, von Reue erfüllt, den Relisero in seiner Einsiedelei auf, wird von diesem in dem Vorjage, sich zu bessern, bestärkt und kehrt in das Elternhaus zurück, wo er von dem Vater mit Freuden aufgenommen wird.

Als Nachahmer des Lope de Rueda wird von den Literatoren Juan de Timoneda genannt ³²⁰). Eine

³²⁰) Derselbe, der schon als Herausgeber des Lope de Rueda und Alonso de la Faya genannt wurde. Er war Buchhändler in Valencia und lebte noch am das Ende des 16. oder gar zu Anfang des 17. Jahrhunderts in sehr hohem Alter. Die beiden die Verse des Cervantes (*Daños de Argel, Jornada 3*):

Antes que una gente acuda
El coloquio se comience
Que es del gran Lope de Rueda
Impreso por Timoneda
Que en vejen al tiempo vengas.

In Ausgaben seiner Schauspieler sind:

Comedia llamada Cornelia.

Comedia de los Menecmos. Beide Valencia, 1559.

Turiana en la cual se contienen diversas Comedias y farsas muy elegantes y graciosas, con muchos entremeses y pasos apu-

nähere Betrachtung der dramatischen Arbeiten dieses, auch um andere Fächer der Literatur verdienten, Mannes ergibt jedoch, daß er in verschiedenen Perioden seiner Wirksamkeit für's Theater verschiedenen Vorbildern gefolgt ist. Die meisten seiner Schauspiele sind offenbar unter Einflüssen des Torres Naharro geschrieben und vermuthlich vor dem Auftreten des Lope de Rueda. Erst später scheint Timoneda sich der Manier des Legitiern zugewandt zu haben, vornehmlich in einigen *Paseos*. Wieder einen andern Charakter trägt die dem Nigromante des Ariost nachgebildete *Comedia Cornelia*; die *Meneermos* endlich sind eine Umarbeitung der Menächmen des Plautus. — Schon diese Anlehnung an verschiedene Vorbilder zeigt, daß es dem Timoneda an selbstständiger Kraft gebrach; aber auch unter den Nachahmern kann ihm keine hohe Stelle angewiesen werden. Seine Erfindungen sind, insofern nicht bei Andern geborgt, fast durchgehends unter aller Kritik, sich bald in der trivial-Alltäglichkeit bewegend, bald zur absurdesten Phantasterei überspringend. In der *Comedia Aurelia* hat ein alter Weizhals mit Hülfe eines Zaubers einen Thurm gebaut, in welchen er seine sämmtlichen Reichthümer verschlossen hat. Die Kraft des Zaubers liegt in einem Ringe, durch dessen Zerbrechen der Thurm unsichtbar wird. Der Alte wirft die eine Hälfte des Ringes in's Meer, beklagt aber nachher diesen raschen Schritt, da er noch in seinem Alter

cables, agora nuevamente entrados a luz por Joan Diamante (Anagramm von Timoneda) Valencia, 1565.

Coloquio pastoral. Valencia, 1567.

Adiós de la Oveja perdida en Cuaderna capiritual al Santísimo Sacramento y a la Asencion. Valencia, 1597.

zwei Kinder bekommt, denen er nun sterbend nichts hinterlassen kann, als den halben Ring. Der Sohn Salucio begibt sich nach dem Tode des Vaters auf Reisen, indem er hofft, vielleicht der anderen Hälfte des Ringes habhaft zu werden. Unterwegs erlebt er mancherlei romanescque Abenteuer, hat aber zuletzt das Glück, einen Pilger zu treffen, der ihm unter andern Curiositäten einen halben Ring zeigt, den er sogleich als das Gegenstück des sehnigen erkennt. Salucio erzählt das Ereigniß von dem verzauberten Thurm und leitet in Begleitung des Pilgers nach Hause zurück. Hier werden die beiden Stücke aneinandergepaßt; und kaum ist dies geschehen, so wird unter furchtbarem Krachen das verschwundene Gebäude wieder sichtbar. Der Pilger, dem die Weiskwister dies Glück verdanken, empfängt zum Lohn die Hand von Salucio's Schwester Aurelia.

In der Farsa Rosalina beschließen zwei Kaufleute, Leandro und Antonio, der weltlichen Dinge überdrüssig, sich in ein Kloster zurückzuziehen, und diesen Entschluß in's Werk zu setzen, ohne irgend Jemandem davon Kunde zu geben. Rosalina, Leandro's Tochter, erfährt durch ihren Oheim Lucano das Verschwinden ihres Vaters, und ist darüber um so mehr in Unruhe, als sie viel von den Nachstellungen eines in sie verliebten Portugiesen auszuhalten hat und deshalb eines kräftigen Schüters bedarf. Unter dessen melden sich die beiden Kaufleute zur Aufnahme in das Kloster; die Stunde, in welcher die Einweisung geschehen soll, wird festgesetzt; aber als diese herannahet, erscheinen ihnen der Teufel, die Welt und das Fleisch, und rathen ihnen, nicht so thöricht auf die Freuden der Erde zu verzichten. Antonio und Leandro bleiben standhaft,

schlagen ein Arent, was die Visionen verschwinden macht, und treten in das Kloster ein. In der folgenden Scene theilt Lucano seiner Nichte den Schritt mit, den ihr Vater gethan, und Beide beschließen, dem Beispiel zu folgen und sich gleichfalls dem beschaulichen Leben zu widmen. — Diese armselige Haupthandlung ist mit den Possenreißereien einiger Bedienten und Mägde vermischt.

Die Sprache in den versificirten Comödien des Timoneda entbehrt der sorgfältigen Behandlung sowohl, als des natürlichen Flusses. Besser gelang ihm die Prosa, namentlich in den Pastos, die in der anmuthigen Natürlichkeit des Dialogs mit denen seines Vorbildes wetteifern, hinter welchen sie freilich an Kraft der Komik weit zurückstehen. Einigen von diesen kleinen burlesken Stücken gab Timoneda den Namen *Entremeses*, der für ähnliche Gattungen in der Zukunft beibehalten wurde.

Die wenigen dramatischen Arbeiten anderer Dichter dieser Zeit, von denen wir Kenntniß haben ⁵²⁵⁾, sind zu unbedeutend, um eine Besprechung zu verdienen.

Das schon citirte Auto des Timoneda, an sich wenig bemerkendwerth und von sehr einfacher Structur, führt uns zur Betrachtung des geistlichen Schauspiels der vorliegenden Periode. Ist auf uns gekommene Vorrath der-

⁵²⁵⁾ *Pasos Novela*, nuevamente compuesta. Cuenca, 1558, von unbekanntem Verfasser.

Tres Pasos von unbekanntem Verfasser, gedruckt in *Timoneda's Registro de representantes*. Valencia, 1561. In *Timoneda's Pastorduelo* (Valencia, 1566) wird nach einer Comödie Feliciano und in dem Index der Inquisition von 1559 einer *Comedia de Peregrinos y de Ginebra* erwähnt.

artiger Productionen ist sehr gering, was allerdings be- fremden kann, aber noch nicht zu dem Schluß berechtigt, daß geistliche Darstellungen in diesen Jahren weniger all- gemein gewesen seien, als in den früheren. Vielmehr finden sich Zeugnisse für das Gegentheil; so eine Verordnung in den Municipalgesetzen von *Garrion de los Contes* vom Jahre 1564, wonach am Trohnteichnamstage jährlich we- nigstens zwei Autos aus der heiligen Schrift aufgeführt werden sollen²¹⁾; sodann die Beschlüsse des Toledanischen Concils von 1565 und 1566, welche ungefähr dieselben Bestimmungen wiederholen, die hundert Jahre früher das Concil von Aranda eingeschränkt hatte. Die geistlichen Stücke sollen nicht ohne vorhergegangene Prüfung durch die Kir- chenobern, auch nie während des Gottesdienstes selbst in den Kirchen aufgeführt werden; die Vorstellungen am Tage der unschuldigen Kindlein werden gänzlich verboten; den Geistlichen endlich wird untersagt, in irgendwelchen Schau- spielen Rollen zu übernehmen²²⁾.

²¹⁾ Tit. I. Procecion del Corpus art. 7: *Otrasi es orde- nanza que en dicho dia en cada un año haya lo menos dos Autos que sean de la sagrada escriptura, que se representen en dicha procesion, el uno en la media villa arriba y el otro en la media villa abajo, en el lugar donde le pareciere á la ju- sticia y regimiento.* — *J. Juvellanos, Memoria sobre las diversiones publicas, Madrid, 1812. S. 54.*

²²⁾ *Prohibet auctoritas synodus in posterum turpem illum abo- num quod die Innocentium intra ecclesiam theatrales quidam ludi edi publice consuevere magna cum ordinis ecclesiastici ignominia, oronem et divinae majestatis offensam; quippe qui christianorum oculos, quos oportet ad spiritualia provocari, ab his ad peccandi libidinem avertant . . . spectacula vero, indi- quicunque et choreae quae aliqui praemissis examine permit-*

Ein Weihnachtspiel von Pedro Suarez de Robledo (1561) liefert einen interessanten Beitrag zur näheren Kenntniß des Hergangs bei diesen kirchlichen Darstellungen. „Zuerst treten die Hirten (ihnen voran der, welcher das Psalterium oder Tamburin schlägt) in zwei getheilten Reihen auf und tanzen zum Klange der Musik, bis in die Mitte der Kirche, wo sie einige Verschlingungen machen; hinter den Hirten kommen die Engel mit Wachlichtern und (wenn das dazu Nöthige vorhanden ist) acht Engel, welche den für das allerheiligste Sacrament bestimmten Traghimmel halten; unter diesem gehen unsere liebe Frau und St. Joseph und schreiten bis an die Stufen des Hauptaltars vor, wo sich eine Wiege in Form einer Krippe befindet, in welche das Jesuskind gelegt wird, und vor welcher die heilige Jungfrau und St. Joseph niederstulcen; in beiden Seiten stellen sich die Engel, das Christkind betrach-

tente ordinario non alia in aliquot solemnitatibus ac processionibus agenda sint, nullo modo dum divina officia vel celebrantur vel dicuntur, intra ecclesiam ipsam agi permittantur. Caveant tamen episcopi et eorum vicarii ne dum solemnitatis divinae causa ludos aliquot et spectacula edi publice permittere velint, ea permittant quae vel in minimo christianam religionem offendere vel spectantium animos in pravae moris quocummodo inducere valeant. . . . Decernit etiam sancta synodus non alios ludos, non alia spectacula permittenda ab episcopo fore, quam quae ad pietatem spectantium animos movere, et a pravis moribus detertere possint.

Et ne quid sit quod ordini ecclesiastico sit indecorum, prohibet sancta synodus quoscumque in sacris constitutionibus aut beneficium ecclesiasticum habentes, ne in quocumque loco et tempore larvis personis incedant aut cujusque in quibuscumque spectacula ac ludis personam agant, etc.

Concil. Tolet. a. 1562, act. cap. XXI.

tend, und nachdem die Hirten aufgehört haben zu tanzen, tritt ein Engel auf die Bühne und spricht das Folgende ⁵⁵⁾.^a Die Handlung des Stück, dem diese Anweisungen für die Darstellung vorgelegt sind, läuft dann folgender Maßen ab. Der Engel verkündigt den Hirten die Geburt Christi und verschwindet; die übrigen Engel stimmen einen Villancico zu Ehren des Neu-gebornen an und die Hirten, die den Gesang hören, beschließen, das göttliche Kind aufzusuchen; dann folgt ein anderer Villancico, von den Engeln und Hirten wechselweise angestimmt; die letztern nähern sich der Krippe, und jeder von ihnen bringt dem Kinde ein Geschenk dar, indem er ein Paar Strophen spricht; St. Joseph dankt ihnen und die heilige Jungfrau verspricht, ihre Fürsprecherin zu sein.

⁵⁵⁾ Danza del santísimo nacimiento de nuestro Señor Jesucristo al modo pastoril, compuesta por Pedro Suarez de Robles, clérigo de evangelio, natural de Ledesma Madrid, 1564

Han de salir los pastores en dos hileras repartidos; delante de ellos el que trae el psalterio ó tamborino; al son irán danzando hasta en medio de la iglesia, y allí harán algunos lazos, y tras de los pastores irán los ángeles con los cirios, y si hubiere aparejo ocho ángeles que llevan el palio del Santísimo Sacramento, y debajo irá nuestra Señora y san José, y llegarán hasta las gradas del altar mayor, y allí estará una cuna á modo de pesebre, y allí pondrán al niño Jesus, y de rodillas nuestra Señora y san José puestas las manos como contemplando; los ángeles repartidos á un lado y á otro, y mirando hacia el niño, y estando de esta manera acabarán los pastores de danzar; y luego saldrá un ángel al pulpito y dirá lo siguiente . . . y los pastores oyendo la voz mostrarán castitarse mirando para arriba á una y otra parte.

Den oben erwähnten Verordnungen des Concils von Toledo, die um dieselbe Zeit noch durch ähnliche des Compo-
helanischen und später durch die des Toledanischen von 1582
unterstützt wurden, gelang es, wie sich weiter unten zeigen
wird, zwar nicht, die Strauspiele ganz aus den Kirchen zu
vertreiben; jedoch scheinen sie beigetragen zu haben, die
geistlichen Darstellungen außerhalb der Gotteshäuser mehr
in Aufnahme zu bringen, so daß diese nicht bloß als Autos,
wie seit lange bei verschiedenen Festen auf eigens dazu
erbauten Gerüsten gespielt worden waren, erhöhte Theil-
nahme fanden, sondern auch als *Comedias divinas* von
den sonst für weltliche Stücke bestimmten Bühnen Ver-
nahmen. Uebrigens treffen wir hier auf einen Punkt, wo
ein kaum zu hebendes Dunkel über der Entwicklung des
spanischen Schauspiels liegt. Aus der ganzen Zeit von
1561 bis zu dem letzten Decennium des Jahrhunderts ist
uns kein einziges geistliches Drama aufbewahrt; auch keine
Notiz, aus der sich auf die Beschaffenheit der verlorenge-
gangenen schließen ließe. Nur jene wiederholten kirchlichen
Verdammungsurtheile machen wahrscheinlich, daß die reli-
giösen Darstellungen sich keineswegs auf jene einfache
Weise beschränkten, die wir in den vorhin betrachteten ge-
druckten Autos wahrnahmen, und die eine solche Mißbilli-
gung in keiner Art provociren konnte. Vielmehr wurden
allen Vermuthen nach, die Lebensgeschichten der Helden
des alten und neuen Testaments, der Heiligen u. s. w.
in einer den französischen Mystereien und Moralitäten ver-
wandten Art aufgeführt, mit vielfacher Handlung und rei-
chem Personal ausgestattet, mit Allegorie und ausgeschlie-
nem Volkswitz verbrämt. Wann aber entwickelte sich die

specielle allegorische Form des *Auto sacramental*, die nachher zu so allgemeiner Geltung gelangte? Oder war dies schon vor dem angegebenen Zeitpunkt geschehen? Die Möglichkeit hiervon kann nicht abgeleugnet werden; haben wir doch schon bei'm Gil Vicente die Anfänge solcher allegorisch-religiösen Dichtungen; und daß die Autos von icht-spanischem Ursprung, die wir bisher betrachtet haben, nichts von Allegorie enthalten, entscheidet nicht dagegen, da wir in ihnen nur Reste einer ursprünglich unstreitig viel reicheren Literatur besitzen. Wann endlich kamen die *Comedias divinas* als von den Autos geforderte Stücke auf? Diese Fragen werden hier gestellt, ohne daß der Versuch gemacht werden soll, eine Antwort darauf zu geben, die sich doch nur auf Vermuthungen gründen könnte. Wenn sich einst bei den Spaniern ein gleicher Eifer für die Erforschung ihrer alten Literaturdenkmale regen wird, wie neuerdings in Frankreich, England und Deutschland, so werden Nachforschungen in den Archiven der Kirchen und Klöster ohne Zweifel Documente zu Tage bringen, aus denen sich Licht über diesen Gegenstand verbreiten muß. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird sich dann als gewiß herausstellen, was bis jetzt nur aus einzelnen Spuren gemuthmaßt werden kann, daß die alten geistlichen Dramen sich in Spanien ebenso wie in Frankreich und England in zwei große Hauptmassen zerlegten: in historische Darstellungen der heiligen Geschichten (Mysterien oder Mirakelspiele) und in moralisch-allegorische Stücke (Moralitäten). Aus ersteren sind unter dieser Voraussetzung dann die späteren *Comedias divinas*, aus letzteren die Autos (in der Bedeutung,

welche diesem Namen nachher ausschließlich beigelegt wurde) hervorgegangen.

Auf nicht mindere Schwierigkeiten stößt der Geschichtschreiber des spanischen Theaters, wenn er den Fortgang des weltlichen Schauspiels unter den nächsten Nachfolgern des Lope de Rueda verfolgen will; denn die dramatische Literatur, aus welcher er, als aus der sichersten Quelle, schöpfen könnte, ist untergegangen; einige zufällig aufbewahrte Notizen aber, auf die er somit allein angewiesen ist, verlieren sich nur zu sehr unter Widersprüchen. Am unabweislichsten sind noch die Nachrichten über die Bestrebungen einiger Dichter zu Sevilla. Diese schon von Alters her blühende, nun aber als Mittelpunkt des spanischen Verkehrs mit Amerika zu noch höherem Flor gelangte Stadt scheint der dramatischen Kunst ein besonders günstiges Terrain geboten zu haben. Von hier war Lope de Rueda ausgegangen; hier aber stellte sich auch den mehr vollkommeneren Versuchen des Kopiers eine wesentlich verschiedene Richtung gegenüber. Eine gelehrtere Partei nämlich machte die Nachahmung des antiken Schauspiels zu ihrer Hauptaufgabe. Die Anfänge dieses Strebens, über das wir vornämlich durch die Vocif des Juan de la Guerra unterrichtet sind, reichen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinauf. Juan de Malara, ein Sevillianer von Geburt, der bedeutendste Repräsentant desselben, hatte schon 1548, als er in Salamanca studirte, eine Comödie *Locusta* geschrieben und von den Studenten der dortigen Universität aufführen lassen. Später in seine Vaterstadt zurückgekehrt, scheint er eine Menge von Lustspielen in der Manier der Alten auf die dortige Bühne gebracht

zu haben. Von einem dieser Stücke, das 1561 in einem Kloster zu Utrera gespielt wurde, berichtet ein alter Annalist, es sei in Nachahmung der lateinischen Comödiendichter und, im Gegensatz zu den Lustspielen des Lope de Rueda, ganz in Versen geschrieben gewesen ⁵⁶). La Cueva gibt dem Malara den Beinamen des Pätischen Menander und berichtet, um dieselbe Zeit seien auch die Sevillanischen Dichter Quevara, Gutierrez de Cetina, Gózar, Fuentes und Megia als Verfasser von Lustspielen im antiken Styl berühmt geworden. „Diese Männer — fährt er fort — überschritten in nichts die alten, bei den Griechen beobachteten Gränze, sei es, daß damals die Zuschauer leutsamer, oder daß sie geschmackvoller und gebildeter waren, als in unserer Zeit; mochte die Fabel auch schmuck- und kunstlos und arm an Inhalt sein, sie wurde doch ohne un dankbares Mißfallen angehört. Eine Truppe von drei Personen auf der Bühne stellte das Volk vollkommen zufrieden. Ein Mantel, ein Hirtenkleid, ein Schäferstab, ein Vater, eine Hirtin, ein einfältiger Bursche, ein lästiger Slave und ein treuer Diener waren das Uebliche, ohne daß man den Raub der spartanischen Königin gekannt hätte, oder mehr als die anmuthige Wiese, die Weide und die Pappel ⁵⁷).“

Auch Tragödien im Style der Alten scheinen in Sevilla schon früh gesehen worden zu sein. Von dem genannten

⁵⁶) Rodrigo Caro, *Claros varones de Sevilla und Antiguos dados de la villa de Utrera*. S. Navarrete, *Vida de Cervantes*. Madrid, 1819. S. 410. — Moratin, *Catálogo*. 4. 3. 1381.

⁵⁷) *Parnaso español*, T. VIII. Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*.

Malara heißt es bei la Gueva, er habe mit Tragedias auf die Bühne gebracht, sich aber in dieser Gattung in etwas von den beengenden Schranken des antiken Trauerspiels befreit und die klassische Form mit einer neuen Weise zu vermitteln gesucht. Der Ausdruck mil ist hier übrigens wohl nicht wörtlich für tausend zu nehmen, wie Signorelli gethan hat, sondern in dem Sinne, wie er noch jetzt in der Sprache des gewöhnlichen Lebens für sehr viel gebraucht wird. Nur von einem dieser zahlreichen Trauerspiele des Malara hat sich der Titel erhalten; es hieß Absalon (*Juan de Malara, Filonofia vulgar*, gedruckt 1568); zum Druck scheint feins derselben gekommen zu sein.

Im übrigen Spanien gelangte die dramatische Schule von Sevilla schwerlich zu bedeutendem Einfluß; Juan de la Gueva, selbst ein Sevillaner, ist der Einzige, der ihrer ausdrücklich erwähnt. Zweifelsaft ist es, ob Agustín de Rojas sich auf die Leistungen der genannten Dichter oder auf andere verloren gegangene bezieht, wenn er die Fortbildung der Comödie nach Lope de Rueda mit folgenden Worten schildert: „Hierauf, als sich der Geschmach verbesserte, begannen die Dichter den früheren Brauch zu verlassen und die schlechtgefügte Prosa mit pastoralen Strophen zu vertauschen“²²). Man stellte Schäferspiele in sechs Jornadas dar, ohne Gold und Seide und ohne weiteren Apparat als ein Hirtenkleid, eine Laute, eine Guitarre und einen Bart von Pelz. Nach und nach legte man die Pärte

²²) Das Wort *Rudechan* scheint hier noch in einer allgemeineren Bedeutung genommen zu sein, nicht in der speciellen, wonach es später die häufige trochäische Verse mit Abwanzungen bezeichnete.

und Schäferkleider ab und fing an, Liebesbegebenheiten in die Comödien einzuführen; in diesen gab es nun schon eine Dame, einen Vater, der sie bewacht, einen verschmähten Galan und einen andern bevorzugten, einen Allen der den Liebenden Vorwürfe macht, einen Lustigmacher, der bei ihnen herumspionirt, einen Nachbarn, der sie verheirathet und einen andern, der die Hochzeitsfeier veranstaltet. Schon gab es ein Costüm für den Vater ⁵⁰⁾, einen Part und eine Perücke, und eine Frauenkleidung; die Frauenrollen aber wurden damals von Knaben gespielt.“ Daß sich hier Rojas in einem Punkt entschieden irr, springt in die Augen; Liebe war schon der Mittelpunkt von allen Comödien des Lope de Rueda gewesen und konnte nicht erst nach ihm als Springfeder der Begebenheiten in's Lustspiel eingeführt werden. Auch im Uebrigen erweckt die Schilderung durch ihre Vagheit und Unbestimmtheit den Verdacht, sie möchte auf unzureichende Kenntniß von dem Entwicklungsgange des spanischen Theaters gegründet sein. Daß ihr durchwegs Irrthum zu Grunde liege, läßt sich freilich nicht nachweisen; aber nur die Noth, die sie am Schlusse gibt, wird noch anderweitig bestätigt; ein unter Philipp II. erlassenes Gesetz nämlich verbot den Frauen, auf der Bühne zu erscheinen, und man griff daher zu dem Mittel, die weiblichen Rollen von Jünglingen spielen zu lassen. Dies Gesetz ward jedoch noch unter derselben Regierung, wie es scheint schon um 1560, wieder aufgehoben ⁵¹⁾.

⁵⁰⁾ Wörtlich „einen Sack für den Vater.“ d. h. einen Sack, in den das Costüm des Vaters gepackt wurde.

⁵¹⁾ Alonso muzo de muchos años, compuesto por el Doctor Gerónimo de Alcala Vazquez. Barcelona, 1693. S. 143.

Als Autores, die sich unmittelbar nach Lope de Rueda auf den Bühnen berühmt machten, nennt Rojas die Toledaner Bautista, Juan Correa, Herrera und Pedro Navarro ⁶¹⁾. Ob diese Vorsteher von Schauspielertuppen alle auch zugleich Comödiendichter waren, läßt sich nicht bestimmt angeben. Denn die ursprüngliche Bedeutung von Autor, welche jene beiden Functionen umfaßte, verlor sich früh in die engere, wonach das Wort nur einen Theaterdirector bezeichnete. Der genannte Navarro erfand, nach dem vagen Ausdruck des *Viaje entretenido* und des *Catalogo real de España*, die Theater, d. h. wohl Maschinerie, Scenerie und bewegliche Decorationen, Alles jedoch unrichtig noch in sehr mangelhafter Weise ⁶²⁾. Etwas ausführlicher ist Cervantes über diesen Punkt. „Auf Lope de Rueda — sagt er — folgte Navarro, von Toledo gebürtig, welcher den Ruf erwarb, die Rolle eines feigherzigen Russen vorzüglich zu spielen. Dieser hob in etwas die äußeren Verzierungen der Schauspiele und verwandelte den Sad, der früher die Kleider enthielt, in Koffer und Kasten; er brachte die Musikanten, die früher hinter dem Vorhang saßen, auf die offene Bühne; er nahm den Schauspielern die Mäntel (denn früher spielte keiner ohne falschen Part), und ließ sie alle mit unbändigem Gesicht spielen, mit Ausnahme derjenigen, welche Greise oder andere Rollen, zu denen eine Veränderung des Gesichtes nothwendig ist, vorstellten. Er erfand

⁶¹⁾ *Viaje entretenido*. Ausgabe von 1793. S. 276.

⁶²⁾ Ib. S. 116. *Cat. real de Esp. por Rodrigo Ordóñez de Silva*, fol. 121 h.

Theatermaschinen, Rollen, Donner und Blitze, Herausforderungen und Schlachten.“

Ein anderer Autor, der mit den obigen gleichzeitig, d. h. um's Jahr 1570, Auf gehabt zu haben scheint, Cosme de Oviedo aus Granada, soll zuerst die Gewohnheit aufgebracht haben, Titel und Personal der aufzuführenden Comödien durch Aufschlagzettel bekannt zu machen.

Vermuthlich zogen diese Schauspieldirectoren mit ihren Truppen in der Regel umhät im Lande umher, spielten, wie sich Gelegenheit bot, bald hier, bald dort; bald in den Dörfern und Marktflecken auf schnell und kunstlos aufgeschlagenen Bühnen, bald in den größern Städten, wo sie zum Theil schon stehende und besser eingerichtete vorfanden, wie in Sevilla, Valencia und Madrid.

Pevor von der Gründung und ersten Fortbildung der Theater in letzterer Stadt gehandelt wird, scheint es angemessen, hier einige Nachrichten über das Leben und Treiben der umherziehenden Schauspielertuppen mitzutheilen. Dies kann freilich nur mit Verletzung der strengen chronologischen Ordnung geschehen, da das Werk, aus dem wir allein zu schöpfen vermögen, jene schon so oft angezogene „unterhaltende Reise“ (*viage entretenido*) des Augustin de Rojas einer etwas späteren Zeit angehört und sich in seinen Schilderungen zunächst auf die letzten Jahre des 16. und die beiden ersten des 17. Jahrhunderts bezieht. Wir glauben jedoch, und eine solche Anticipation erlauben zu dürfen; einmal, weil Grund vorhanden ist, anzunehmen, daß diese Schilderungen im Wesentlichen auch für die vorliegende frühere Periode Geltung haben; dann, weil später, wo sie auf den Bühnen der Hauptstädte concentrirte Schauspielkunst

unſere ganze Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt, ſich ſchwerlich Gelegenheit zum Eingehen auf ähnliche Specialitäten bieten wird.

Agustín de Rojas Villandrando ⁶²⁾, um 1575 zu Madrid geboren, war mit ſechzehn Jahren in Kriegsdienſte, diente ſechs Jahre unter den Truppen Philipp's II. in Frankreich, war eine Zeit lang in la Rochelle gefangen, und kehrte von da unter vielen Trangſalen nach Spanien zurück. Hier verſuchte er ſich in verſchiednen Handwerkern und Dienſtſtellungen; ſein Geyman de Alfarache oder Lazarillo de Tormes — ſagt er ſelbſt — kann mehr verſchiedne Lagen erprobt, mehr verſchiednen Herren gedient haben. Aber ihm wollte nichts gelingen. Zuletzt ward er, „um ſich in Allem zu verſuchen“, Schauſpieler, und ſchrieb als ſolcher um 1602 ſeine „unterhaltende Reiſe“, deren erſte Ausgabe im folgenden Jahre zu Madrid im Trind erſchien ⁶³⁾. Wie lange Rojas Schauſpieler blieb,

⁶²⁾ Die beſten Nachrichten über ſein Leben findet man in ſeinen eignen Schriften. S. außerdem die *Hijos de Madrid ilustres en cantidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Im Autor D. Joſef Antonio Alvarez y Baena. Madrid, 1790. Der Artikel Rojas bei Nicolás Antonio wimmelt von Irrthümern.

⁶³⁾ Daß dieſes Werk im Jahre 1603 entſtanden iſt und ſomit Baena und Nicolás Antonio irren, wenn ſie eine Ausgabe von 1589 anführen. Verräth die beiden folgenden Stellen:

Santa Fe se fundó el año de 1491, de manera que habrá ciento y once años que la fundó el rey Fernando.

Miércoles de Centiza del año pasado de 1601 la Reyna de Inglaterra sentenció á degollar algunos Grandes de su Reyno. Es muß bemerkt werden, daß die eſt citirte *Law de la Comedia*, wie aus den vorangehenden Weiſdrücken der Freunde erhellet, eine der früheſten, wo nicht die allerfrüheſte der von Rojas verfaßten *Leyes* und ſomit noch um einige Jahre älter iſt, als das übrige Werk.

wird nicht gemeldet; gewiß aber ist, daß er im Jahre 1611, als er ein anderes Buch *El buen Republicano* herausgab, das Theater verlassen hatte und als öffentlicher Notar in Zamora anständig war.

Die „unterhaltende Reise“, ein, wie vier bald hinter einander erscheinene Auflagen beweisen zu seiner Zeit vielgelesenes Buch, aus welchem Scarron wahrscheinlich die Idee zu seinem *Roman comique* geschöpft hat, besteht aus sehr verschiedenartigen, nicht eben glücklich mit einander verschmolzenen Bestandtheilen. Ein regelmäßiger Plan liegt ihm nicht im geringsten zu Grunde. Aus den Erinnerungen seines früheren Soldatenlebens und aus dem, was er später als Schauspieler erlebt und gesehen hatte, versuchte Rojas ein Buch zu machen; zugleich aber wollte er verschiedene *Loas* von seiner Composition in's Publicum bringen, und mit manchen hier und da aufgetragenen gelehrten Kenntnissen groß thun. Als Faden, um das Ganze zusammenzuhalten, dienen Gespräche zwischen vier Schauspielern, die im Gefolge einer größeren Truppe, auf der Wanderung begriffen sind. Die Reise geht von Sevilla nach Granada, dann nach Toledo, Valladolid u. s. w. In den bedeutenderen Städten wird längere Zeit Halt gemacht; aber ausführliche Schilderung der dort gegebenen Darstellungen vermißt man. Um sich unterwegs die Zeit zu vertreiben, theilen sich die Reisenden — Nioß, Ramirez, Solano und unser Rojas — bald dieses bald jenes ihrer Erlebnisse, diese und jene Notiz über die auf der Wanderung berührten Ortschaften mit. Hierbei kommt denn viel ganz Oeringfügiges und viel leichte, unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit zum Vorschein; aber unter einem Wust von ganz Uninte-

ressantem auch mancher ergötzliche Schwanf und mancher merkwürdige Beitrag zur Kenntniß des damaligen Theaterwesens. Wir heben davon Folgendes an.

„Solano und ich — so erzählt Nisch, einer jener wandernden Comödianten — wir verließen Valencia, und zwar, wegen eines und dort zugefügten Unfalls, der Eine zu Fuß und ohne Mantel, der Andere gehend und im bloßen Wammé. Es war schon Abend, als wir, halb gerädert und Peite zusammen nur im Besitz von acht Hellern, in ein Dorf kamen. Wir gingen in eine Herberge, um Betten zu verlangen; aber man sagte uns: es seien keine zu haben, weil gerade Messe sei. Da ich sah, daß uns wenig Aussicht übrig blieb, welche zu bekommen, so verfiel ich auf eine List, und ging in ein anderes Wirthshaus, wo ich mich für einen indischen Kaufmann ausgab; die Wirthin fragte mich, ob wir Gepäck bei uns hätten, und ich antwortete, wir reißten zu Wagen wären aber zu Fuß vorangegangen; inzwischen, bis zur Ankunft des Wagens mit unserem Gepäck, möchte sie uns zwei Betten zurichten und ein Nachteßen bereiten. Sie that es; ich aber ging unterdessen zum Alcalde des Dorfs und sagte ihm, es sei eine Schauspielertruppe angekommen; ob er ihr wohl erlauben wolle, auf der Durchreise in diesem Ort zu spielen. Er fragte mich, ob es ein geistliches Stück sei; ich antwortete: ja, und er gab mir die Erlaubniß. Ich eilte nach Hause und sagte Solano, er solle das Auto von Cain und Abel rasch einmal durchgehen und sich dann an einen Ort, den wir verabredeten, begeben, um die Gasse zu führen, denn wir wollten heute noch eine Vorstellung geben. Dann machte ich mich auf, um ein Tamburin zu suchen,

that einen Part von Belz um und posante unsere Comödie im ganzen Dorfe aus. Da viele Leute da waren, so fehlte es nicht an Zuspruch. Dies abgemacht, behielt ich das Tamburin, nahm den Part ab, ging zur Wirthin und sagte zu ihr: Oben kommen meine Waaren; gebt mir den Schlüssel zu meinem Zimmer, damit ich sie verschließen kann. Sie fragt mich, was es für Waaren seien, und ich antworte: Specereien. Kaum habe ich den Schlüssel, so stürze ich auf das Zimmer, reiße die Linnen von den Betten, einen alten Teppich vom Fußboden, raffe noch zwei oder drei andere Lappen zusammen, werfe das Alles, in einen Pack zusammengerollt, zum Fenster hinaus, und stürze schnell wie der Witz die Treppe hinunter. Im Hofe redet mich der Wirth an und sagt: „Herr Indianer, eben sind Schauspieler angekommen, die eine Comödie aufführen wollen; haben Sie nicht Lust, hinzugehen? Sie sollen sehr gut spielen.“ Ich antworte: ja, und eile in aller Hast hinaus, um die hinuntergeworfenen Gegenstände, mit denen wir das Stück spielen wollen, aufzuheben, ehe der Wirth Unrath merkt; aber wie viel ich auch suche, ich finde nichts. Nun wird mir wegen des Ausganges bange; ich laufe in die Schenke, wo Solano schon die Eintrittsgelder der Zuschauer in Empfang nimmt; ich erzähle ihm, was vorgefallen, er läßt die fernere Einnahme im Stich und wir machen uns mit dem Gelde auf und davon. Nun stellt Euch vor, wie geseppelt die Leute im Dorfe zurückblieben, die Ginen ohne Kaufleute und Bettelücher, die Andern um ihr Geld und um die Comödie geprellt.

„Diese Nacht marschirten wir nur wenig und auf Seitenwegen; am Morgen untersuchten wir unsere Dörfer

und fanden drei und einen halben Realen darin, Alles in
 kleiner Münze. Ihr seht, wir waren nun zwar reich, aber
 voll Angst. Eine Meile weiter entdeckten wir eine Hütte,
 wo wir einsahen und Wein aus einer Kürbissflasche, Milch
 aus einem Troge und Brod aus einem Quersack besamen.
 Nach beendigtem Frühstück brachen wir auf und langten
 gegen Abend in einem anderen Orte an, wo wir gleich
 darauf sannem, einen Gewinnst zu machen. Ich holte und
 Erlaubniß zum Spielen, trieb zwei Kafen auf, rief die
 Knechte auf der Straße auf, verschaffte mir eine Guitarre,
 wußte die Wirthin zu gewinnen, und sagte zu Solano, er
 solle sich an die Kasse setzen. Als das Haus voll war,
 trat ich auf und sang die Romanze *Afuera afuera, aparta
 aparta*, blieb aber nach der ersten Strophe stehen, wobei
 mich die Zuschauer verblüfft ansahen. Dann sagte So-
 lano eine *Loa* her und machte damit die Fehler der
 Musik wieder gut. Ich mumme mich in ein Kafen und
 fange an, meine Rolle zu spielen; als aber Solano als
 Gott Vater auftritt, ein Licht in der Hand und in ein
 Kafen gehüllt, das in der Mitte ein großes Loch hat und
 rings um den Bart herum ganz mit Weintretern beschmugt ist,
 glaube ich vor Lachen vergehen zu müssen; das arme Pu-
 blicum wußte nicht, was mit ihm vergangen sei. Da
 das vorüber war, erschien ich als Pötmacher und führte
 mein Zwischenspiel auf. Nachher, in der Scene, wo ich
 als Gail den Penderwerb begeben muß, habe ich das
 Messer vergessen; ich bin nicht faul, nehme mir den Bart
 vom Arm und schneide damit dem armen Abel die Achse
 ab; da werden die Zuschauer wild; man singt an, und zu
 schimpfen; ich binne um Nachsicht für unsere Fehler, die

übrige Truppe sei noch nicht angekommen; aber es will nichts fruchten. Zuletzt, als Alle in Aufruhr sind, kommt der Wirth herbei und sagt uns, wir möchten uns aus dem Staube machen, sonst werde es Prügel auf uns regnen. Bei dieser köstlichen Botschaft nahmen wir Reißaus und setzten noch dieselbe Nacht mit mehr als fünf Realen, die wir eingenommen, unsere Reise fort. Nachdem wir dies Geld aufgezehrt und unsere wenigen Habseligkeiten verkauft hatten, langten wir nach unsäglich mühsamer Wanderung — auf der wir oft nichts zu essen bekamen als Pilze vom Felde, darfuß gingen unter freiem Himmel schliefen, den Maulthiertreibern bei'm Ansfaden oder Wasserholen halfen und einmal vier Tage lang von nichts als rohen Rüben lebten — eines Abends in einer Schenke an, wo uns vier Fuhrleute zwanzig Maravedis und eine Wurst gaben, damit wir ihnen eine Comödie aufführten. Unter solchen Mühsalen kamen wir an das Ziel unserer Reise (einen Ort in der Nähe von Jaragoya), Solano im Wamms und ohne Rock, den er in einem Wirthshaus verpfändet hatte; ich ohne Hemd, in einer zeretzten Jacke, schmutzigen leinenen Hosen und mit ganz durchlöcheritem Strohhut. Da ich mich so zerlumpt sah, entschloß ich mich, bei einem Pastetendäcker in Dienst zu gehen; Solano aber hatte keine Lust, irgend ein solches Auskunftsmitglied zu ergreifen. So standen die Sachen, als wir ein Tamburin schlagen hörten; es war ein Knabe, der auf der Straße andief: Heute Abend wird die vortreffliche Comödie „die vertauschten Freunde“ aufgeführt. Kaum hörte ich das, so glückte mir ein neues Licht auf. Wir gingen auf den Knaben zu, und als dieser uns erkannte, ließ er das Tamburin fallen und

hing an, vor Freude zu tanzen. Wir fragten ihn, ob er uns nicht mit etwas Geld aushelfen könne, und alsbald gab er uns Alles, was er in einen Kuoten seines Hemdes gewickelt bei sich trug. Wir kauften Brod, Käse und ein Stück Stockfisch, und ließen uns, nachdem wir gegessen hatten, zum Director der Truppe bringen. Es war Martina; ich weiß nicht, ob er sich freute, und in diesem Spigubenaufzug zu sehen, aber er umarmte uns, ließ sich unsere Leidensgeschichte erzählen, gab uns zu essen, und sagte, wir möchten uns reinigen, damit seine Kleider nicht verderben würden, denn er wolle uns unter seine Schauspieler zieltasthaft aufnehmen. Wirklich spielten wir schon denselben Abend mit, und am folgenden Tage wurde ein Contract mit uns abgeschlossen, wonach jeder von uns drei Viertelrealen für jede Vorstellung erhielt. Zugleich bekam ich eine Rolle aus einer Comödie von der Auferweckung des Lazarus zum Einstudiren, und Solano sollte darin den Heiligen spielen. Jedesmal, wenn dies Stück aufgeführt wurde, zog der Director im Ankleidezimmer sein Kleid aus und ließ es dem Solano, wobei er immer sagte: Hüte Dich, mir kein Ungeziefer hinein zu bringen. Sobald die Vorstellung vorüber war, mußte dann der arme Lazarus sich eben dort entkleiden und seine alten Lumpen wieder anziehen. Ich bekam Strümpfe, Schuhe, einen Hut mit vielen Federn und einen weiten seidenen Rock, unter dem ich meine inzwischen gewaschenen leinenen Hosen trug, und machte in dieser schmucken Tracht eine ganz stattliche Figur. Dies lustige Leben, wobei wir wenig zu essen bekamen, aber viel marschiren und die Theatergarderobe auf dem Rücken schleppen mußten, dauerte etwas über vier Wochen.

Während wir so von Ort zu Ort zogen, sagte uns der Director eines Tages, als es viel geregnet hatte, es sei nur noch eine kleine Stunde bis in's Nachtquartier, wir möchten doch zu Zweien seine Frau tragen; er und zwei Andere wollten die Garderobe allein übernehmen, und das Tamburin und übrige Geräth könne der Knabe schleppen. Was war da zu thun? Der Frau gefiel der Vorschlag sehr, und wir mußten uns schon bequemen, unsere Hände zum Tragessel für sie herzugeben. Vergesalt als Padesel dienend, kamen wir mehr todt als lebendig, ganz beschmutzt und mit wundten Füßen in's Nachtquartier. Der Director kam gleich um Erlaubniß zum Spielen ein, und wir mußten nach allen unsern Strapazen noch den Lazarus aufführen. Mein Freund und ich zogen unsere geliehenen Kleider an; als aber die Aufweckungsscene kam, und der Director, welcher den Christus spielte, wiederholt zu Lazarus sagte: Steh auf, Lazarus! Surge! surge! so erwartete man vergebend, daß Lazarus auferstehen werde. Man ging an's Grabmal, indem man glaubte, er sei eingeschlafen, fand aber, daß er schon geistig und körperlich auferstanden war, ohne eine Spur von seinen Kleidern zurückzulassen. Die Zuschauer und der Director gerieten in starres Erstaunen und hielten das Verschwinden des Heiligen für ein Wunder; ich aber, der wohl merkte, was es damit für eine Verwandniß habe und daß Solano durchgezungen sei, machte mich Aufz auf, ihn einzuholen, und schlug, so wie ich ging und stand, den Weg nach Zaragoza ein, ohne jedoch eine Spur von Solano aufzufinden. Auch der Director hat gewiß nie wieder etwas von seinen Kleidern gesehen, noch die Zuhörerschaft etwas vom Lazarus, den sie

ohne Zweifel gen Himmel gefahren glaubte ⁶⁵⁾. — In Zaragoza trat ich dann unter eine bessere Truppe und gab jenes mühselige Leben auf.“

Anderwo schildert Rojas die verschiedenen Arten von Comédiantentruppen, die zu seiner Zeit im Lande umherzogen. „Es gibt acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen, alle von einander verschieden, nämlich *Hululu*, *baque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *boxiganga*, *farándula* und *compañia*. *Hululu* ist ein Schauspieler, der allein und zu Fuß reist; sobald er in ein Dorf kommt, geht er zum Pfarrer und sagt ihm, er wisse eine Comédie und einige *Loas*; wenn noch der Barbier und der Sacristan kämen und sie etwas Geld für ihn zusammenhössen, womit er weiter reisen könne, so wolle er sie ihnen hertragen. Pfarrer, Barbier und Sacristan kommen zusammen, der Schauspieler steigt auf einen Kasten und führt sein Stück auf, indem er immer bemerkt: „jetzt tritt der und der auf, jetzt die Dame und sagt das und das“; unterdessen sammelt der Pfarrer in seinem Hut Almosen für ihn, und bringt vier oder fünf Kupferstücke zusammen; zuletzt bekommt unser Comédiant noch ein Stück Brod und eine Schüssel Suppe, und setzt seinen Weg fort, bis ihm das Stück wieder wohl will. — *Naque* bedeutet zwei Männer, die ein Zwischenspiel, auch wohl hier und da ein Auto aufzuführen wissen, ein Paar Octaven und zwei oder drei *Loas* hertragen, einen Part von Belz tragen, das Tamburin

⁶⁵⁾ Diese lustige Begebenheit hat Fr. Gago, der den Spaniern so viel verbankt, in einer der ergötzlichen Episoden seines *Alf. Mas* (Buch I. Cap. 10. *Nov. de Cipión*) variiert.

schlagen und einen *Chavo* (zwei *Maravedis*) oder hier in Aragon einen *Tinerillo* *Gintrüdgeld* nehmen. Sie leben genügsam, schlafen in ihren Kleidern, gehen barfuß, essen sich selten satt, fangen sich im Sommer auf dem Felde die Aöhe ab, und spüren Winters wegen der Kälte das Ungeleser nicht. — *Gangurilla* ist schon eine größere Gesellschaft; hier gibt es drei oder vier Männer, einen, der den Narren zu machen versteht und einen jungen Menschen, der die Damenrollen spielt; sie führen das Auto vom verlorenen Schafe auf, haben Bärte und Perrücken, leihen sich gerne Frauenkleider und Hauben (und vergessen bisweilen, sie zurückzugeben), spielen zwei komische *Entremeses*, lassen sich den Platz mit einem *Quarto* (vier *Maravedis*) bezahlen und nehmen auch Brod, Eier, Sardellen und andere Lebensmittel als *Gintrüdgeld* an. Bisweilen können sie sich Praten und Wein spendiren; aber sie haben viel zu mar, schiren, schlafen auf dem Boden, spielen auf jedem Meierhose und gehen immer mit untergeschlagenen Armen, weil sie nie einen Mantel haben. — Ein *Cumbales* besteht aus einer Frau, welche singt, und fünf Männern, welche heulen; diese führen eine *Comödie*, zwei Autos, drei oder vier *Entremeses* und einen Pack mit Kleidern, so leicht, daß ihn eine *Epiune* transportiren könnte. Sie tragen die Frau bisweilen auf dem Rücken, bisweilen auf einem Trajesseil; lassen sich auf den Meierhöfen für ihr Spielen Brod, Trauben und eine *Olla* geben; nehmen in den Dörfern oder Städtchen sechs *Maravedis*, ein Stüd *Schlachtheurdt*, ein Bündel Flachß und Alles, was man ihnen geben will, ohne auch das Oeringste zu verschmähen; bleiben vier bis sechs Tage an einem Ort, miethen für die Frau ein Bett, be-

kommen, wenn sie sich gut mit der Wirthin sehen, eine Streu mit einer Decke, und schlafen in der Küche. Im Winter ist der Strohhoden ihre beständige Wohnung. Mittags setzen sie sich um einen Tisch, oder bisweilen auch auf's Bett, und essen eine Clla mit Rindfleisch und Jeder sechs Schüsseln Suppe; die Frau vertheilt das Essen und gibt Jedem seine Portion Brod und Wein (der mit Wasser gemischt wird); aber das Abwischen wird ihnen schwer, denn sie alle zusammen haben nur eine Serviette. — Unter *Garnacha* versteht man eine Gesellschaft von fünf oder sechs Männern, einer Frau, welche die erste Dame und einem Knaben, der die zweite spielt; ihre Garderobe, die sie in einer Kiste führen, besteht aus zwei Röden, einem weiten Ueberwurf, drei Pelzen, Pärten und Perrücken und einem Frauenkleide von Halbwollenzug; ihr Repertoire aus vier Comédien, drei Autos und eben so vielen Zwischenspielen. Die Kiste wird von einem Esel getragen, auf dem hinten stehend und stöhnend die Frau sitzt und den die Uebrigen vor sich her treiben. Sie bleiben acht Tage an einem Ort, schlafen zu viere in einem Bett, essen Clla von Rind- und Hammelfleisch und Abends zuweilen ein ganz gut zugerichtetes Fricassée; haben den Wein in Maß, das Fleisch in Unzen, das Brod in Pfunden und den Hunger in Centnern. Sie geben Privatvorstellungen für ein gebratenes Huhn, einen gekochten Hasen, vier Realen in Geld und zwei Quart Wein, oder durchschnittlich für zwölf Realen. — In einer *Bariganga* sind zwei Frauen, ein Knabe und sechs oder sieben Männer; die Mitglieder einer solchen Truppe haben oft Unannehmlichkeiten, weil es selten fehlt, daß sich ein Bravo, ein Taugenichts, ein Ver-

liebt er ein Eifersüchtiger unter sie mischt, wodurch ihre Sicherheit, ihre Zufriedenheit und ihr Geldbeutel beeinträchtigt werden. Sie führen sechs Comödien, drei oder vier Autos, fünf Zwischenspiele und zwei Koffer (einen mit dem Apparat der Comödie und den andern für die Frauenkleider), und mietten vier Kaskadierer, eins für die Koffer, zwei für die Frauen und das vierte für die Uebrigen, die der Reihe nach und jede Viertelstunde abwechselnd darauf reiten. Alle sieben pflegen nur zwei Mäntel zu haben und lassen es sich umgehen, sie zu tragen; oft aber geht ihnen der Maulthiertreiber damit durch. Sie essen gut, schlafen zusammen in vier Betten und geben ihre Vorstellungen des Abends, an Festen aber des Tags. Unterwegs schlafen sie gern unter den Eichensteinen wegen der Würste und Schinken, die darin aufgehängt sind, wideln sich die Würste, deren sie habhaft werden können, um den Leib und entführen sie. Eine solche *boxiganga* ist gefährlich, denn sie ist veränderlicher als der Mond und unsicherer als ein Gränzland, wenn ihr nicht ein guter Director vorsteht. — Die *Furandula* steht der *Compañia* am nächsten. Die Schauspieler dieser Classe führen drei Frauen, achtzehn Comödien und zwei Koffer mit Gepäc bei sich, reisen zu Maulthier oder auch auf Karren, besuchen die bedeutenderen Ortschaften, essen apart, sind gut gekleidet, geben am Frohnleichnamsfest Vorstellungen zu zweihundert Ducaten, führen ein lustiges Leben und tragen Federn auf den Hüten oder Helmbüsch auf den Helmen. Hier gibt es Galane, die, den Hut in's Gesicht gedrückt, den Mantel um die Schultern geschlagen und den Schnurrbart kränkelnd, mit Liebesblicken um sich werfen, mit den Händen Zeichen geben und

verliebte Gesichter machen. — Die *Compagnia* sind aus verschiedenartigste zusammengesetzt und versuchen sich in Allem; hier gibt es sehr wohlerzogene und gebildete Leute, achtbare Männer von guter Herkunft und auch sehr anständige Frauenzimmer (denn wo sich alle Classen von Menschen finden, kann das nicht fehlen). Eine solche *Compagnia* führt fünfzig Comödien, dreihundert Acten **) Gepäd. sechzehn Personen, welche spielen, dreißig, welche essen, einen, der das Geld an der Cassé einnimmt, und Oest weiß wie viele, welche stehlen. Einige reisen zu Maulthier, Andere in Aufschen, noch Andere in Sänsien und wieder Andere zu Pferde, aber Keiner will sich mit einem Karren begnügen, denn sie sagen, ihr Wagen könne das nicht vertragen. Wegen der vielen Rollen, die sie einstudiren haben, der beständigen Proben und des wechselnden Geschmacks der Zuschauer sind ihre Anstrengungen übermäßig groß; aber hierüber lieber sich so viel sagen, daß ich wohl besser thue, davon zu schweigen."

Diese Fragmente enthalten zwar viele geringfügige und überflüssige Details (die wir zum Theil noch abgekürzt haben) und geben gerade über das, was man am liebsten wissen möchte, nur unzureichenden Aufschluß; allein sie dürfen als Curiositäten und weil sie unter vielem Müßigen auch manchen interessanten Beitrag zur Kenntniß des ältern Schauspielerwesens liefern, hier nicht vermißt werden.

**) Auch ist ein Gewicht von 12 Funt.

Die Gründung und erste Fortbildung der Bühnen von Madrid, der künftigen Hauptschauplätze für die Entwicklung des spanischen Drama's, ist ein so wichtiger Punkt in der Geschichte des letztern, daß wir nicht versäumen dürfen, die Ergebnisse der bisherigen Forschungen über diesen Gegenstand ausführlich darzulegen.

Valencia und wahrscheinlich auch Sevilla besaßen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stehende Theater, d. h. Bühnen, die auf die Dauer angelegt waren, nicht erst zum Behuf der jedesmaligen Vorstellungen einer Truppe aufgeschlagen wurden. Madrid, um jene Zeit ein Ort von geringer Bedeutung, hatte noch nichts dem Ähnliches aufzuweisen; und erst seit dem Jahre 1561, wo diese Stadt zur Residenz erhoben wurde, schnell an Bevölkerung und Reichthum wuchs und in Folge dessen auch häufiger wandernde Schauspielergesellschaften in ihre Mauern zog, begann das Bedürfnis dauerhafterer Vorrichtungen für die Darstellungen der letztern gefühlt zu werden. Die Veranlassung zu dem ersten Schritt, um diesem Bedürfnis abzuhelfen, hängt mit scheinbar entlegenen Gegenständen zusammen.

Im Jahr 1565 traten verschiedne angesehene Bürger von Madrid zu einer Bruderschaft unter dem Namen *de la sagrada Pasion* zusammen, die sich als nächsten Zweck die Kleidung und Speisung einer bestimmten Zahl von Armen vorsetzte, aber bald einen ausgedehnteren Wirkungsbereich erhielt, indem sie unter Protection des Königs und des Raths von Castilien die Leitung eines Hospitals für arme, an Fiebern krankende, Frauenzimmer übernahm. Um die Einkünfte und Mittel dieses Hospitals, das in der Straße Toledo gegründet wurde, zu erhöhen, ertheilte der Cardinal

Cepinosa, Präsident von Castilien, der *Cofradia de la Pasion* ein ausschließliches Privilegium, den Schauspielertruppen, welche Madrid besuchen würden, Locale für ihre Vorstellungen zu liefern. Eine solche Verbindung öffentlicher Lustdarstellungen mit religiösen oder Wohlthätigkeits-Estiftungen konnte nach spanischen Begriffen nichts Befremdendes haben; in Valencia existirte schon 1526 ein Theater als Zubehör eines Hospitals, und noch heute sind, nach alter Sitte, die Vorsteher der Hospitäler zugleich Hauptunternehmer der Etlertgesellschaften, deren Orttrag, nach Abzug der Kosten, ihren Anstalten zu Gute kommt. Die Passionsbrüderschaft bestimmte daher drei verschiedne, in Madrid belegene, Plätze zum Gebrauche der Aufführung von Schauspielen; einen Hof (*corral*) in der Straße del Sol; einen andern, von ihr gemietheten, in der del Principe, Eigenthum des A. Turguillo, und einen dritten, der Isabel de Pacheco gehörigen, in der nämlichen Straße. Urfundlichen Nachrichten zu Folge wurde in diesen Localen schon 1568 gespielt. Die von den Schauspiel-Directoren gezahlten Miethegelder waren anfänglich zwar nur gering (sechs Realen für die Vorstellung), steigerten sich aber binnen Kurzem so bedeutend, daß sie die Haupteinnahme des Hospitals zu bilden anfangen, „ohne welche es an Mitteln zur Pflege der Kranken gefehlt haben würde.“

Bald nach der *Cofradia de la Pasion*, im Jahre 1567, hatte sich in Madrid noch eine andere Bruderschaft, die *de Nuestra Señora de la Soledad* zu ähnlichen frommen Zwecken constituirt. Sie führte ihren Namen von einem vielverehreten Bilde der heiligen Jungfrau. Ihr Hauptstreben ging auf Rettung, Pflege und Erziehung

ausgeglichter Kinder, und in dieser Absicht gründete sie in der Nähe der Puerta del Sol ein Hospital. Wie sehr diese Anstalt sich auch allseitiger Unterstützung zu erfreuen hatte, so fehlte ihr doch noch ein sicheres und geregeltes Einkommen. Ihre Vorsteher glaubten diesem Mangel am sichersten abzuwehren, wenn sie ein ähnliches Privilegium, wie jenem andern Hospital ertheilt worden war, für das ihrige erwirkten. Sie kauften deshalb den schon erwähnten Cortal des Purquillo in der Straße del Principe und kamen um die Erlaubniß ein, ihn als Theater vermietthen zu dürfen; hier aber stand ihnen das Vorrecht der älteren Bruderschaft entgegen und erst nach einer Vereinbarung mit dieser konnte ihnen Gewährung des Verlangten zu Theil werden. Eine solche Verständigung hatte im Jahre 1574 Statt, und in Folge davon reichten die beiden Gofraden vereint eine Pitißchrift ein, worin sie die Absicht ausprägten, künftig in Bezug auf die Vermietbung der Schauspiellocale gemeinschaftliche Sache zu machen, so daß ein Drittel der Ausgaben (für Reparaturen u.) und Einnahmen auf die *Cofradia de la Soledad*, zwei Drittel auf die *de la Pasion* fallen sollten. Hiergegen konnten die Behörden nichts einzuwenden haben; die Uebereinkunft ward gerichtlich bestätigt und von nun an jozen die beiden Bruderschaften die Vortheile des Privilegiums gemeinsam in der bezeichneten Art.

Die *Cortales* (ein Ausdruck, der bis auf die neueste Zeit als synonym mit Schauspielhaus beibehalten ist) waren, um hier nur einen allgemeinen Begriff von der Beschaffenheit der ältern Theater zu geben, Hinterhöfe von Häusern, ursprünglich und bevor sie zu Theatern umge-

wandelt wurden, Holzmazgine. Im Hintergrund befand sich die Bühne; der größere Theil des Publikums nahm im Hofe Platz, den Vornehmern aber dienten die Fenster des Hauptgebäudes und der umliegenden Häuser zu Logen. Vorrichtungen für die Bequemlichkeit der Schauspieler und der Zuschauer waren anfangs sehr spärlich vorhanden; die Bühne sowohl als der ganze Hofraum entbehrten eines Daches und somit jedes Schutzes gegen Sonnenschein und Regen; war das Wetter ungünstig, so wurden die Vorstellungen nicht selten ausgesetzt oder plötzlich abgebrochen.

Im Jahre 1574 kam eine italienische Schauspielertruppe, dirigirt von einem gewissen Alberto Canasa, nach Madrid und gab unter allgemeinem Beifall eine Reihe von Vorstellungen. An die besseren Schauspielhäuser Italiens gewöhnt, konnte sich diese mit der dürftigen Einrichtung der Madrider Theater nicht befrenden, und gab Veranlassung, daß wenigstens eins derselben eine angemessenere Construction erhielt. Mittels einer Summe, die Canasa vergab, und einiger Zuschüsse der Prükerschaften wurde der Corral der Isabel de Pacheco mit einem Dache versehen, welches die ganze Bühne bedeckte, den übrigen Hof aber, den die Zuschauer einnahmen, nur an den Seiten; so daß die Mitte desselben, der *Patio*, offen blieb. Ueber diesen *Patio* wurde ein Zelt von Leinwand gespannt, welches zwar gegen die Sonne, aber nicht gegen den Regen schützte. Der Ort, den die Hospitäler (nach Abzug dessen, was an die Schauspieler fiel) von einer Vorstellung lozogen, pflanzte sich um diese Zeit auf 110 - 200 Realen zu belaufen; er ward durch eine Abgabe geliefert, die jeder Zuschauer noch außer dem Eintrittsgeld an sie zu entrichten hatte.

Anfänglich waren die dramatischen Vorstellungen nur an Sonn- und Festtagen erlaubt, bald aber mußte man, in Folge des immer wachsenden Hanges zum Theater, gestatten, daß auch an Werktagen, wöchentlich zweimal, und zwar Dienstag und Donnerstag, und in der Abschingszeit täglich gespielt werde. Mit Aschermittwoch wurden die Bühnen geschlossen und blieben es bis Ostern.

Um dem Begehren der in immer größerer Zahl nach Madrid strömenden Comödiantentruppen entsprechen zu können, mieteten die Prüderschaften der Passion und der Seledad noch zwei andere Gertales, deren einer Eigenthum der Wittwe Valtivieso war, der andere, dem Christoval de la Puente gehörend, in der Calle del Lobo lag. Diese Localc, nebst dem der Pacheco, scheinen seit dem Jahre 1574 am meisten gesucht worden zu sein; hier wenigstens spielten die Truppen des Canasa, Alonso Rodriguez, Hernan Gonzalez, Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisco Salcedo, Alonso Girones, Nibaz, Saldaña und Francisco Esorio, die berühmtesten, die seit jenem Zeitpunkt bis zum Jahre 1579 Madrid besuchten. In letzterem Jahre aber ging von Neuem eine Veränderung mit den Theatern der Hauptstadt vor, indem die Prüderschaften einen Gertal in der Calle de la Cruz kauften und binnen Kurzem mit den Materialien, die aus dem des Christoval de la Puente dorthin geschafft wurden, so in Stand setzten, daß er schon im November des nämlichen Jahres als Schauspielhaus dienen konnte. Dieses Theatr de la Cruz oder de las Obreros übertraf an Umfang und vornehmlicher Einrichtung alle andern, und so sehr, daß sich neben ihm nur noch das

der Ziabel de Pacheco, und auch dieses nur in secundärer Stellung, in der Gunst des Publikums und der Spieler behaupten konnte. Als die bedeutendsten Schauspieldirectoren, die in den drei auf 1579 folgenden Jahren abwechselnd die beiden Locale in Miethe nahmen, werden Granados, Salcedo, Ribas, Cuired, Galvez, Cisneros, Velasquez und Manasa der Italiener genannt. Der Herral in der Calle del Sol und der des A. Purguilles waren inzwischen ganz außer Brauch gekommen, und in dem des Christoval de la Puente wurde nur noch selten und ausnahmsweise gespielt. Da ließen sich die Gestalten durch die großen Vortheile, die sie aus dem Theater de la Cruz zogen, im Jahre 1582 zum Ankauf eines andern Hofes mit umliegenden Gebäuden in der Calle del Principe bestimmen und richteten diesen Corral del Principe ganz nach dem Vorbilde jenes zum Theater ein. Von nun an wurden denn die nur gemieteten Locale der Pacheco und des de la Puente immer seltener benutzt, bis sie noch vor Ablauf des Jahrhunderts ganz verödeten und die beiden den Prädertischen eigenthümlich gehörenden Schauspielhöfe als einzige Theater von Madrid zurückließen.

Die Construction dieser Theater de la Cruz und del Principe, die mit Umgestaltungen bis auf den heutigen Tag fortgedauert und alles Große, was die dramatische Kunst Spaniens hervorgebracht, über ihre Bretter geführt haben, im Wesentlichen kennen zu lernen, kann nicht uninteressant sein. Wir versuchen daher hier zuerst, die Beschaffenheit des Theatrs derselben, den die Zuschauer ein-

nahmen, zu schildern. Von der Einrichtung der Bühne selbst zu reden, wird erst später der geeignete Ort sein ⁴¹⁾.

Die *Cortales* waren, wie gesagt, Höfe, an denen die Hinterseiten verschiedener Häuser zusammenstießen. Die Fenster (*ventanas*) dieser umliegenden Gebäude, größtentheils nach spanischer Sitte mit Gittern versehen und dann *rejones* oder *celosias* genannt, dienten als Logen; man hatte deren eine weit größere Anzahl angebracht, als ursprünglich vorhanden gewesen. Waren die betreffenden Logen in den oberen Stockwerken gelegen, so nannte man sie *Desnudos* (Bodenstufen), die der untersten Reihe aber hießen *Aponcentos*, ein Name, der indeß im weiteren Sinne auch jenen beigelegt werden zu sein scheint. Diese Fenster waren, wie die Häuser, zu denen sie gehörten, zum Theil fremdes Eigenthum, und dann, wenn nicht von den Bruderschaften gemiethet, ganz der Disposition ihrer Besitzer unterworfen, die jedoch für das Recht, von hier aus den Comédien zuzusehen, jährlich eine bestimmte Summe zu entrichten hatten. An einigen, und zwar den meisten der an den Cortal stehenden Gebäude hatten dagegen die Gofradien volles Eigenthumsrecht. Unterhalb der *Aponcentos* befand sich eine Reihe amphitheatralisch erhöhter Sitze, *Gradus* genannt; vor diesen der *Patio*, ein größerer offener Raum, von wo die Leute der unteren Volksclassen dem Schauspiel

⁴¹⁾ Eine anschauliche, irgend befriedigende Darstellung der Construction des spanischen Theaters ist bisher nirgends gegeben worden. Der vorliegende Versuch, eine solche zu liefern, stützte dabei allein auf Combination aus den bei Bellier S. 44 u. f. mitgetheilten Documenten und vertheilten andern, aus alten spanischen Schriften gesammelten Berichten gegründet werden.

stehend saßen. Die Zuschauer dieser Gattung wurden wegen des Tumults, den sie machten, und wegen der lärmenden Ausrufungen ihres Beifalls oder Mißfallens, die man mit Ausleischschüssen verglich, *Monqueteros* genannt. Vor dem *Patio*, der Bühne zunächst, standen Reihen von *Páncas*, *Bancos*, vermuthlich wie der *Patio* unter freiem Himmel oder doch nur durch das leinene Zelt geschützt, das diesen bedeckte. Die *Gradas* waren unter einem vorspringenden Hängedach gehorzen, unter welches sich bei eintretendem Regenwetter auch die *Monqueteros* zu retiriren suchten; war aber das Theater sehr gefüllt, so mußte in jedem Falle die Vorstellung geschlossen werden.

Besondere und von denen der Männer geschiedne Plätze für Frauenzimmer einzurichten, war man anfänglich nicht bedacht gewesen; später, aber noch vor Ablauf des Jahrhunderts, ward eine große, ausschließlich für Weiber der niederen Stände bestimmte Loge im Hintergrunde des Gertals angelegt, die *Casuela* oder der *Corredor de las mugeres*. Vornehme Damen bedienten sich der *Apoarantos* und *Desvanes* ⁶⁰⁾.

Neben den genannten Hauptabtheilungen der spanischen Theater werden noch verschiedne andere Plätze genannt, deren Lage sich kaum noch genau bestimmen läßt; so die *barandillas* (Balustraden), der *Corredorcillo*, der

⁶⁰⁾ Ein Schachspielzimmer, Alonso Soladarez, hatte den Einfall auf den 10. Februar 1788 eine Vertheilung für Frauenzimmer allein anzufertigen, und fand so viel Beifall damit, daß sich 760 Zuschauerinnen einstellten; aber der Rath von Sevilien untersagte die Aufhebung des Stücks, die eben begonnen sollte, und ließ die ganze Einnahme zum Nutzen der Schwestern confisciren.

degolladero und die Alojeros. Letztern Namen führte ein Ort, wo Erfrischungen, namentlich Aloja, ein aus Wasser, Honig und Gewürz bestehendes Getränk, verkauft wurde; später legte man denselben einerloge bei, die den Alcaiden, welche die polizeiliche Aufsicht über das Schauspiel führten, angewiesen war; es ist daher zu vermuthen, daß der alte Alojero eben da, wo dieser neuere, nämlich oberhalb der Cazuela gelegen war. In der älteren Zeit hatten die Alcaiden ihren Platz auf der Bühne selbst.

Man ist wohl zu der Annahme berechtigt, daß die bedeutenderen Theater im übrigen Spanien im Wesentlichen ihrer Einrichtung durchaus denen von Madrid entsprachen.

Die gewöhnliche Anfangszeit der Vorstellungen war Nachmittags zwei Uhr; künstlicher Beleuchtung bedurfte es also nicht. Die jedesmalige Einnahme der beiden Madrider Bruderschaften belief sich im Jahre 1583 durchschnittlich auf dreihundert Realen. Zu Gunsten der frommen Zwecke, für welche alle auf solche Weise gewonnenen Summen verwendet wurden, gestattete der Rath von Castilien im nämlichen Jahre die Aufführung von Schauspielen, außer an den schon angeführten, auch noch an verschiedenen anderen Wochentagen; bestimmte aber zugleich, daß ein Viertel des Ertrags jeder Vorstellung an das Hospital general, kleinere Summen noch an verschiedene andere Hospitäler der Hauptstadt abgeliefert werden sollten.

Die meisten der vorhin genannten Autoren, die seit dem ersten Erscheinen von Theatern in Madrid bis zum Jahre 1579 diese Stadt besuchten, führten ihren Namen mit Recht; sie waren nicht bloß Schauspieler, sondern zugleich Bühnendichter. Ebenso diejenigen, die in den ersten Jahren des Bestehens der Theater de la Cruz und del Principe auf diesen gesehen wurden: Galvez, Gaspar Vasquez, Angulo, Francisco Osorio, Saldaña, Tomas de la Fuente, Botarga, Alcázar, Gabriel de la Torre und Manzanos. Von den dramatischen Dichtungen derselben scheint jedoch nichts mehr vorhanden zu sein, nichts wenigstens aus dieser früheren Periode, wenn man eine und nie zu Gesicht gekommene Comedia de la Constanza von Gaspar Vasquez annimmt, die 1570 zu Alcalá erschienen sein soll. Pellicer nennt zwar einige Schauspiele von Cisneros, Correa und de la Fuente als noch existirend; allein aus den Titeln, die er anführt, wird wahrscheinlich, daß diese Stücke den spätern, bis in die Zeiten des Lope de Vega hinreichenden Lebensjahren ihrer Verfasser angehören, wenn nicht gar von andern gleichnamigen Dichtern der folgenden Periode herrühren. — Besonders berühmt unter den Genannten war Alonso Cisneros aus Toledo, früher Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, später Vorsteher einer eignen, die noch um das Ende des Jahrhunderts in großem Anse stand ²⁰²⁾.

Diese Schauspieler waren denn bis gegen das Jahr

²⁰²⁾ Rojas l. c. T. I, pag. 183. — Lais de Cabrera, Historia de Felipe II, pag. 470.

1579 die hauptsächlichsten Förderer der Bühnenliteratur. Ueber die Beschaffenheit ihrer untergegangenen Werke Vermuthungen aufzustellen, mag zwar müßlich sein; soviel indeß kann wohl mit Zuversicht angenommen werden, daß sie sich mehr und mehr jener Form des Drama's genähert haben, die bald darauf als die eigentlich nationale das spanische Theater allein in Beschlag nahm.

Zu eine ganz verschiedene Kategorie fallen zwei, im Jahre 1577 zu Madrid gedruckte, Tragödien von Gerónimo Bermudez, einem Dominicanermönch aus Galicien, der unter dem fingierten Namen Antonio de Silva schrieb ⁹⁹⁾. Sie reihen sich, nur mit etwas mehr Takt und Besie, an jene schon oben erwähnten älteren Versuche, das spanische Drama nach antiken Mustern zu bilden. Es war eine glückliche Wahl ihres Verfassers, statt Stoffen aus dem Alterthum einen der Sympathie seiner Landsleute und Zeitgenossen näher gelegenen zum Vorwurf zu nehmen. Die bekannte Geschichte der Inez de Castro ist der Gegenstand dieser Trauerspiele, die sich eng an einander schließen und zusammen als ein Ganzes zu betrachten sind. In beiden bekunden einzelne schöne Stellen ein nicht gemeines poetisches Talent, kann jedoch das dramatische Interesse der Composition nur schwach genannt werden. Das erste, die *Nise lastimosa*, ist in letzterer Beziehung offenbar das minder mangelhafte; alle tragischen Motive, die der Stoff darbietet, oder die der Dichter aus ihm zu schöpfen wußte, sind hier zusammengedrängt, während für das zweite nur ein

⁹⁹⁾ *Vida y virtudes de Fr. Luis de Granada, por Luis Muñoz* (Madrid, 1629), L. III. C. 3.

kümmertlicher Rest übrig blieb. Bermudez hatte, da er die Verfolgung und Hinrichtung der unglücklichen Prinzessin schilderte, noch den Vortheil, der Inez de Castro des Portugiesischen Herreiros folgen zu können; und er hat sich diesem Vorbild mit Geist und Geschick anzuschließen gewußt¹⁰⁾. Die Anordnung der Scenen ist, wie folgt: Erster Akt. Monolog des Infanten D. Pedro, in welchem derselbe über die Trennung von seiner Gemahlin Inez klagt. Dann tritt ein Secretair auf, und sucht den Prinzen zu überreden, daß die Verbindung mit einer nicht ebenbürtigen Dame dem Wohle des Staats entgegen sei, und daß er sich deshalb von Inez trennen möge. An dieses Gespräch schließt sich ein von Coimbra'schen Mädchen gesungenes Choralied, welches die Macht der Liebe feiert.

Zweiter Akt. Die Minister Pacheco und Goello ratben dem König Alfonso, Inez umbringen zu lassen. Der König bleibt allein und klagt über die Sorgen der Regierung. Zweiter Chorgesang über die menschliche Glückseligkeit.

Dritter Akt. Inez tritt mit ihren drei Kindern auf und erzählt voll Entsetzen, sie habe einen Traum gehabt, in welchem sie sich Angesichts ihrer Kinder von drei Löwen zerfleischt gesehen habe. Der Chor kündigt ihr an, was über sie beschlossen worden, und steigert so ihre Angst,

¹⁰⁾ Die auffallende Aehnlichkeit in Verknüpfung und Anordnung der Inez de Castro des Herreiros und unserer Nina Isotimona macht ungewisselhaft, daß eins von beiden Trauerspielen sein Dasein dem anderen verdankt. Herreiros starb schon 1549; es darf daher wohl angenommen werden, daß sein Stück, obgleich erst 1596 gedruckt, das Ältere ist und dem Bermudez, der noch 1598 lebte, handschriftlich bekannt geworden war.

Vierter Akt. Die Minister rathen dem Könige, die Hinrichtung der Inez beschleunigen zu lassen. Diese erscheint mit ihren Kindern vor dem Throne, fleht um Gerechtigkeit und Mitleid, und sinkt, nachdem sie sich in Bitten erschöpft hat, ohnmächtig zu Boden. Der König schwankt und erklärt, selbst keinen Theil an dem Morde haben zu wollen, indem er denselben in die Hand der Minister legt. Der Chor berichtet hierauf die Ausführung der abscheulichen That. — Einzelne Partien dieses Akts sind in einer Reinheit und Würde des tragischen Stils ausgeführt, die bis dahin in Spanien nicht erreicht werden war. Mit diesem Akt schließt aber auch das Interesse der Handlung und der süßte, in welchem der Infant den Tod der Gemahlin erfährt und in eine lange Lamentation darüber ausbricht, ist nur eine frohliche Zugabe.

Die Reize der Theilnahme, welche die ersten Abtheilungen der *Nise lantimosa* erregt haben, verlieren sich endlich ganz in dem zweiten Trauerspiele (*Nise laureada*), das einen sich gegen alle dramatische Behandlung sträubenden Stoff, die an den Mördern der Inez vollzogene Strafe, durch fünf lange Akte hinzerrt. Um die Mängel des Inhalts zu verdecken, greift der Dichter hier zu noch künstlicheren Sprachformen, als er schon in dem ersten Stück angewendet hatte; zu Sanguonen, Sonetten, Octaven, Terzinen, sapphischen Strophen u. s. w. gesellen sich noch Reiterreime, Chos und ähnliche Kunstleichen, die dem Ganzen ein wunderbarlich buntes, bedrückendes Ansehn geben. — Die Regeln der griechischen Tragödie suchte Vermedez in beiden Trauerspielen so viel thunlich zu befolgen; allein der Vorwurf sträubte sich zu sehr gegen solchen Zwang, als daß die

Perobachtung derselben, namentlich der Einheit des Orts und der Zeit, durchgängig hätte gelingen können. Der Chor von Coimbranerinnen ist in beiden Stücken eine ziemlich müßige Zuthat. Auf die Bühne scheinen diese Trauerspiele nie gekommen zu sein.

Von ähnlicher Art ist, den antiken Mustern in Spanien Einfluß zu verschaffen, geleitet, gab ein gewisser Pedro Simon de Abril, fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der Bermudez'schen Trauerspiele, Bearbeitungen des Aristophanischen *Plutos*, der *Medea* des Euripides und sämtlicher Lustspiele des Terenz, und übersetzte Don Luis Zapata die Horazische *Ars poetica*, Juan Perez de Castro die *Poetik* des Aristoteles.

Von Neuem also stand dem populären Drama, wenn nicht auf der Bühne, so doch literarisch das Streben einer gelehrten Partei gegenüber, ohne daß sich der Sieg schon bestimmt auf eine der beiden Seiten geneigt hätte. Möchte die vollkommene Form des Drama's auch die Mehrzahl der Nation für sich haben und auf dem Theater allein Glück machen, so waren diese, von den Schauspielern meist nach ihren augenblicklichen Bedürfnissen verfaßten Stücke doch unzureichend nicht von der Beschaffenheit, daß sie in dem Urtheil der Gebildeten den ihnen gegenüberstehenden Dramen im antiken Styl das Gleichgewicht halten konnten. Ein entscheidender Ausschlag in diesem Kampfe würde erfolgt sein, wenn ein Dichter vom ersten Range sich für eine von beiden Richtungen, in die sich die damaligen Dramatiker spalteten, erklärt und ihr mit der siegenden Gewalt des Genies den Vorrang für die Folgezeit gesichert hätte. Auf welche Seite sich ein solcher gewendet haben würde, kann

nicht zweifelhaft sein. Erst in der folgenden Periode sollte dieser Dichter auftreten; für jetzt aber wurde ihm und der durch ihn zu begründenden neuen Epoche des Theaters auf's ersprießlichste vorgearbeitet, indem sich einige Männer von gelehrter Bildung zugleich und poetischem Talent für eine nationale Form des Schauspiels aussprachen.

Juan de la Cueva ¹¹⁰⁾,

auf einem vornehmen Geschlechte stammend, wurde um 1550 zu Sevilla geboren und scheint den größten Theil seines Lebens in dieser Stadt zugebracht zu haben. Er lebte noch bis in's 17. Jahrhundert hinein, wie die vom 30. November 1606 datirte Dedication seines *Ejemplar poetico* an den Herzog von Alcalá beweist. Weitere biographische Nachrichten über ihn sind nicht vorhanden. Von seinen zahlreichen Schriften in verschiedenen Gattungen der Poesie berührt uns hier außer der angeführten Poetik ein Band *Comedias* ¹¹¹⁾. Diese Schauspiele waren, wie in ihren Ueberschriften angegeben wird, im Jahre 1579 und den beiden folgenden zu Sevilla, bald nachher vermuthlich auch auf den Theatern des übrigen Spaniens aufgeführt worden. Später scheint la Cueva der dramatischen Poesie untreu geworden zu sein; unter den mit Lope de Vega wetteifernden Schauspieldichtern wenigstens wird sein Name nicht mehr genannt. Das letzte umfangreiche Werk, das

¹¹⁰⁾ *Parusos español* T. VIII. — *Hijos ilustres de Sevilla*, por D. Fernin Arnan de Varbora. Sevilla, 1791.

¹¹¹⁾ *Las Comedias de Juan de la Cueva*, primera parte, Sevilla, Juan Leon, 1368.

er verfaßte, war ein episches Gedicht über die Eroberung Andalusien durch den heiligen Ferdinand (*Conquista de Betica*)

Die Grundsätze, denen er bei Abfassung seiner Schauspiele folgte und die nach seiner Meinung überhaupt das spanische Theater leiten sollten, hat la Gueva selbst in dem *Ejemplar poético* dargestellt. Man erinnert sich der oben aus eben dieser Quelle mitgetheilten Notizen über die Tramen im antiken Styl, die eine Zeit lang in Sevilla beliebt gewesen waren. La Gueva läßt diesen Werken alle Gerechtigkeit widerfahren, behauptet aber zugleich, die seitdem erfolgte Umgestaltung des Schauspiels, an der er sich selbst einen bedeutenden Antheil zuschreiben konnte, sei ein notwendiger Schritt in dem Entwicklungsgeange der Kunst gewesen und könne ihr nur zum Vortheil gereichen. „Der Grund — sagt er — weshalb die Gesetze der Comödie verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können; wir führten vielmehr diese Neuerungen in Uebereinstimmung mit der jetzigen Zeit und ihren Erfordernissen ein, und bestritten uns von jenem Herkommen, welches uns, so viele verschiedene Dinge in den Zeitraum eines Tages einzuengen. Denn ohne jene ältern Dichter und die Griechen und Römer, denen sie nachahmten, herabzusetzen, ohne das viele Vortreffliche, was sie geleistet haben, verkennen zu wollen, muß man doch gestehen, daß ihre Comödien ermüdend und nicht ansehend und sinnreich genug waren. Als daher die Talente zunahmen, die Künste sich besserten und Alles eine umfangreichere Gestalt annahm, gab man mit Recht die Weise

jener Zeit aus, um eine neue, der unsrigen entsprechende zu wählen. Juan de Malara war der Erste, der sich in seinen Tragödien in etwas vom Zwange der antiken Regeln befreite. Wir aber werfen die Freunde dieser Regeln vor, zuerst, die Schranken der Comödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Mittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Akten einen abgenommen und die Akte auf Jornadas zurückgeführt zu haben. Wie jedoch? Zwang und nicht die Veränderung der Zeit und ihres Geschmacks, auch unser Verfahren zu ändern und mannigfaltiger zu machen? Und kann man läugnen, daß Erfindung, überhäufte Anmuth und sinnreiche Typographien eigenthümliche Vorzüge der neuern Comödien sind? Sie haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung, eine dem Ausländer unnachahmliche Kunst, voraus, und sind so reich an ergötzlichen Verwicklungen und belustigenden Scherzen, daß ihnen etwas an die Seite stellen sie beleidigen heißt. In historischen Begebenheiten sind sie ausgezeichnet, in geistlichen Lebensläufen vortrefflich, in Liebesaffecten bewundernswerth. Endlich räumen die Einsichtsvollen unsern Comödien wegen der kunstvollen Gestaltung und der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts den Vorrang ein.“

Dies bezieht sich nun freilich mehr auf die spätere Gestalt des Schauspiels unter Lope de Vega, als auf ihre Entwicklung und den Antheil, den unser Dichter an derselben hatte, und ist in dem, was es in letzterer Beziehung enthält, noch dazu ungenau und irreführend; denn la Guerva muß unter seinen Vorgängern allein jene Scyllanischen Dichter gekannt haben, wenn er glauben konnte, er habe

zuerst Könige und Götter in den Comödien auftreten lassen. Die Einteilung des Schauspiels in vier Jornadas scheint dagegen wirklich sein Eigenthum zu sein. Bemerkenswerther als diese ziemlich unwichtige Aemerkung ist indeß eine andere Eigenthümlichkeit seiner Comödien, die das *Ejemplar poetico* nicht hervorhebt. Dem la Gueva muß (wenn man nicht annehmen will, daß er hierin in die Fußstapfen des Malara getreten sei) das Verdienst zugesprochen werden, zuerst diejenige metrische Structur der Bühnensstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modificationen allgemein adoptirt wurde. Er läßt seine Personen abwechselnd in Redondillen, Octaven, Terzinen, reimlosen Jamben, italienischen Canzonnenformen, Quintillen und im Romanzenvers reden; den letzten jedoch nur in erzählenden Partien und hauptsächlich in solchen Stücken, deren Inhalt sich an alte Volksromane lehnt. Nimmt man das Sonett und überhaupt eine mehr durch Principien geregelte Anwendung aller dieser Maße, die bei unserm Dichter ziemlich willkürlich durch einander laufen, hinzu, so hat man hier vollständig die Form der ältern Stücke des Lope de Vega.

Eine hervorstechende und sich von hier aus durch das spätere spanische Theater fortwährende Eigenthümlichkeit in la Gueva's Schauspielen ist noch die Vorliebe, mit welcher bei jeder Gelegenheit lange Erzählungen ganz im Style des Epos vorgetragen werden, Ausbrüche der Empfindung sich in lyrischen Weisen Luft machen, so daß der eigentlich dramatische Ausdruck nicht selten von ihnen erdrückt wird und die Theile in eine unverhältnismäßige Stellung zum Ganzen gerathen.

Die Tramen unseres Dichters werden in den Ueberschriften bald Tragödien bald Comédien genannt; auch theoretisch scheint seine Poetik den Unterschied zwischen beiden Gattungen noch festhalten zu wollen. Allein offenbar fehlte es ihm hierbei an einer festen Norm, und wäre er nicht in herkömmlichen Vorurtheilen befangen gewesen, so hätte er sich gestehen müssen, daß seine Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung zu rechnen seien. Nachdem die Scheidewand zwischen Lust- und Trauerspiel schon so weit eingerissen war, daß tragische Motive eben so gut in jenem, wie komische in diesem Platz finden durften, so konnte das bloße Ueberwiegen des einen oder des andern Bestandtheils, der glückliche oder unglückliche Ausgang, keinen hinreichenden Grund mehr abgeben, um ein Stück in diese oder jene Kategorie zu stellen.

Sämmtlichen Werken des la Guerva ist das Gepräge eines ächten Dichtergeistes aufgedrückt. Von dem Beruf dieses seltnen Mannes für die Poesie zeugt ebensowohl der Reichthum seiner Erfindungen, als der Glanz seiner Darstellung, die hinreißende Lebendigkeit, mit der er zu schildern weiß und die feurige Stärke im Ausdruck seiner stets tief aufgeregten Empfindung. Er scheint jedoch seine Bestimmung verkannt zu haben, wenn er sich besonders zum Dramatiker berufen glaubte. Oder ist es der Flüchtigkeit, mit der er arbeitete, zuzuschreiben, daß seine Schauspiele gerade in dem, was das Wesen des Dramatischen angeht, an den auffallendsten Gebrechen leiden? Sie entbehren der Einheit in einem Grade, daß man oft die Hälfte der Scenen und Personen streichen könnte, ohne das Ganze zu zerstören. Von einem eigentlichen Plan läßt sich selten

etwas entdecken; die Willkür in der Anlage und Fortführung der Handlung pflegt so groß zu sein, daß man oft gezwungen ist, anzunehmen, der Dichter habe zu Anfange des Stücks noch gar nicht gewußt, was aus dem Ganzen werden solle. Ereignisse werden auf Ereignisse gehäuft, und je abenteuerlicher und romanhafter sie sind, mit desto größerem Nachhaken; aber sie entspringen nicht mit innerer Nothwendigkeit aus einander. Die rastlose Phantasie des Dichters verichmäht es, sich durch irgend eine Rücksicht der Natur und Wahrscheinlichkeit zügeln zu lassen; die Lust eine interessante oder überraschende Situation herbeizuführen, eine glänzende Rede anzubringen, setzt sich über jedes Bedenken hinweg; folgerechte Entwicklung und ob die Handlungen der Personen auch mit ihren Characteren übereinstimmen, kommt gar nicht in Betracht. An schönen Einzelheiten, an Scenen, die, für sich betrachtet und aus dem Zusammenhang gerissen, volle Befriedigung gewähren, an Kraft und Schwung der Rede fehlt es daher in keinem dieser Stücke; aber das Alles macht noch kein Drama. Die Gemödien *El principe tirano* ⁷²⁾, *el Viejo enamorado*, *la Constanca de Arcelina* sind so vollkommen planlos, daß man kaum noch den ordnenden Menscheng Geist wahrnimmt. Der überschwänglich reiche und bunte Inhalt zieht wie ein Schattenspiel vorüber, ohne irgend bleibende Eindrücke zu hinterlassen. Zaubereien, Weiserertheilungen, Verwandlungen, verschiedne sich kreuzende Liebchaften, Verleidungen, Mordthaten und Hinrichtungen dürfen nie fehlen.

⁷²⁾ Die beiden Stücke, welche diese Ueberschrift führen, sind das älteste Beispiel in der spanischen Schauspielliteratur, daß eine Handlung durch mehrere Gemödien fortgeführt wird.

Götter, Auren, Geispenster, Teufel, allegorische Figuren, Könige, Henker, Hirten und Kuppelerinnen gehören fast unerläßlich zum Personal eines jeden Stücks und sind sämmtlich jeden Augenblick bereit, den Launen des Dichters zu gehorchen, aus der Rolle zu fallen und irgend eine eben so unerwartete als unmotivirte Catastrophe herbeizuführen. Die Sprache modificirt sich nicht im mindesten nach dem Charakter der Redenden; die geringsten Leute aus dem Volk müssen eben so hochtönende Strophen recitiren, wie die Götter und Könige. Der Unregelmäßigkeit der Handlung entspricht der beständige, meist ganz willkürliche Wechsel des Schauplazes; die Scene ist bald in Sevilla, bald in den „immerlichen Bergen von Syrien,“ bald in Salamanca, bald in Afrika oder dem „Königreich Golbis,“ ohne daß die Darstellung ein nach den verschiedenen Fertigkeiten wechselndes Colorit annähme. In welchem Zeitalter diese Geschichten vorgehen sollen, läßt sich vollends nicht absehen, so groß ist die Verwirrung des Costüms, so abenteuerlich die alte Mythologie in eine ganz moderne Umgebung gestellt.

Die Comödie *El Infamador* ist weniger um ihrer selbst willen bemerkenswerth, als in so fern ihr Held, Penuelo, allem Anschein nach dem Tirso de Molina zum Vorbild seines berühmten *Burlador de Sevilla* gedient hat.

Von Seiten des Plans zeichnen sich die Schauspiele *el Tutor* und *el Degollado* vor den genannten durch etwas überlegtere Anlage aus. Einen bedeutenden Vorzug vor allen diesen Stücken von ganz erdichteter Handlung muß man aber denjenigen zu erkennen, welchen eine historische oder sagenhafte Begebenheit zu Grunde liegt; nicht daß sie von den gerüg-

ten Fehlern ganz frei wären, allein die gegebenen Stoffe zwangen den Dichter, seine ungestüme Einbildungskraft einigermaßen zu zügeln. Am planmäßigsten und den Erfordernissen des Trama's am meisten entsprechend ist das Trauerspiel vom Tode der Virginia. Die unnützen Zwischenjournen und Nebenfiguren, die bei La Gueva nie fehlen, bleiben hier wenigstens genug im Hintergrund, um das kraftvoll in Anspruch genommene Interesse an der Haupthandlung nicht zu stören. Ein zweites, auf die Römische Geschichte gegründetes Stück, die *Comedia de la Libertad de Roma por Mucio Scevola*, fällt dagegen ganz in die getadelten Fehler zurück: die drei ersten, mit den verschiedenartigsten Vorfällen angefüllten Akte sehen außer allem directen Bezug auf die Haupthandlung, die erst im vierten beginnt und in aller Eile abgefertigt wird. — Durch überwiegende Vorzüge wiederum aber zeichnet sich, trotz des unergiebigen Vorwurfs, das Trauerspiel vom Ajar Telamon aus; die in verschiedenen Scenen hervortretende Nachahmung des Sophokleischen Stücks und die geschickt damit verwebten Züge aus Virgil und Ovid zeugen zugleich von der Vertrautheit unseres Dichters mit den Werken des classischen Alterthums. — Ten bessern Werken des la Gueva darf auch noch die *Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbon* zugeählt werden, die zwar weit entfernt ist, den Erfordernissen eines guten Trama's zu entsprechen, aber eine Reihenfolge lebendiger und energisch ausgeführter, wenn auch nur lose mit einander verknüpfter Gemälde darbietet.

Drei bisher noch nicht erwähnte Stücke des la Gueva behandeln Stoffe aus der spanischen Geschichte oder Sage,

und sind schon als die ältesten in dieser nachher so vielfach cultivirten Gattung besonders merkwürdig ⁷³⁾. Allen dreien liegen alte Volksromane zu Grunde, deren Worte an einzelnen Stellen mit großer Geschicklichkeit in den Dialog aufgenommen sind. Uebrigens schimmert das ursprünglich Epische aller Eten durch, und auf dessen Umgestaltung nach den Zwecken des Drama's ist wenig Mühe verwandt. Die Ereignisse reihen sich in derselben Folge an einander, wie sie in den Volksliedern berichtet werden. Die Sorgfalt, keinen der Züge, welche die Tradition darbietet, unbeachtet zu lassen, häuft z. B. in dem *Cerco de Zamora* so viele Begebenheiten zusammen, wie zu einem ganzen Cycclus von Dramen genügen würden ⁷⁴⁾. An gelungenen Partien fehlt es hier zwar nicht; die Darstellung des Kampfes zwischen Don Diego Ordóñez und den drei Söhnen des Arias Gonzalo z. B. darf ein Meisterstück genannt werden; aber jede Scene ist ein Gemälde für sich, das, auch außer Zusammenhang mit dem Uebrigen gestellt, wenig von seiner Bedeutung verlieren würde. Hätte jedoch

⁷³⁾ Unmittelbar an die des *la Cueva* schließen sich, die nämlichen Stoffe in verwandter Art behandelnd, folgende Stücke aus der nächsten Periode: *El bantardo Mudarra* von Lope de Vega und die viele *Infantes de Lara* von Hurtado Velasco, *el traidor contra su sangre* von Mateo Argüeso, *las morcandades de Bernardo do Carpio* von Lope de Vega, *el conde de Saldaña* von Alvaro Gubillo de Aragon, *el Cerco de Zamora* von Diamante, *las alme- nas de Toro* von Lope de Vega u. s. w.

⁷⁴⁾ Dieses Stück liefert zugleich einen augenscheinlichen Beweis, daß auf der damaligen spanischen Bühne von Decorationenwechsel im heutigen Sinne nicht die Rede war; denn häufig muß eine Veränderung des Schauplatzes gedacht werden, während die handelnden Personen weder die Bühne verlassen, noch ihre Reden unterbrechen.

la Cueva sich nur beständig so eng an seine Vorbilder angeschlossen, er würde wenigstens vor den Irrwegen bewahrt geblieben sein, auf welche ihn seine eigene Erfindungslust führte, und noch immer in vortheilhafterem Lichte erscheinen, als wenn er am Schluß seines *Vernardo del Garpió* den Gott Mars erscheinen läßt, der dem Helden eine Verlobungsrede halten und den Siegerkranz aufsetzen muß, oder in den sieben Infanten von Lara wieder zu seinen beliebten Teufelsbeschwörungen Zuflucht nimmt. Der sich ziemlich genau an die Volkseromanzen anschließende Inhalt dieses Stückes ist folgender. Die sogenannten Infanten von Lara, die Söhne Gonzalo Bustos de Salas und der Doña Sancha haben den Jörn der Doña Lambra gegen sich gereizt, weshalb diese ihren Gemahl Ruy Velasquez, einen Bruder der Doña Sancha, zur Rache wider das ganze Haus seines Schwagers auffordert. Ruy Velasquez geht auf den Plan ein, liefert den Gonzalo Bustos hinterlistig in die Hände des Ghalifen zu Córdoba und lödt die sieben Infanten auf das Feld von Almenar, wo sie nebst ihrem Erzieher Nuño Salido von den Mohren erschlagen werden. — Unterdessen gewinnt der gefangene Gonzalo Bustos die Liebe der Zaida, einer Schwester des Ghalifen, und erzeugt mit ihr einen Sohn, Rudarra. Zaida fürchtet, ihr Geliebter werde seiner Haft zu entrinnen suchen und sie verlassen, und beschwört mit Hülfe einer Zauberin, Hafa, die höllischen Mächte, um dessen Abreise zu verhindern. Aber der Gefangene entrinnt dessen unerachtet und langt wohlbehalten in Salas an. Rudarra (der zu Ende des zweiten Actes noch nicht geboren ist, im dritten aber schon als erwachsener Jüngling auftritt) wird in man-

rischer Sitte anferzogen, begibt sich aber, als er erfährt, wer sein Vater sei, auf den Weg, um diesen zu suchen, gelangt dann nach Salas, wird dort freudig aufgenommen und empfängt die Taufe. Dann macht er sich auf, um den Tod seiner Stiefbrüder zu rächen, tödtet den Ruy Velasquez im Zweikampf und verbrennt Donna Lambra lebendig in ihrem Hause.

Betrachtet man die Stücke des la Gueva im Zusammenhang mit dem späteren spanischen Schauspiel, so läßt sich nicht verkennen, daß sich ihre Fehler sowohl als Vorzüge in mannigfaltigen Verzweigungen durch das Letztere hinziehen. Dies liegt nicht allein zunächst in offensbaren Nachahmungen der Manier des Servillanischen Dichters zu Tage, sondern kann auch noch in den Werken des Lope de Vega und seiner Nachfolger nachgewiesen werden. In Bezug auf die Form wurde das Ohr des Publikums durch den glänzenden Vortrag dieser Schauspiele so verwöhnt, daß es fortan keinem Stück mehr Geschmack abgewinnen konnte, das nicht durch den Wechsel mannigfaltiger Versarten und durch Vermischung epischer und lyrischer Töne reizte. Die bunte Belebtheit der Scenen, mit diesem Glanze der Darstellung vereint, blendete zugleich dergestalt, daß man sich gewöhnte, ein bunt-romantisches Alletel, eine Folge überraschender Situationen schon für ein Drama zu halten und im historischen Schauspiel dieselbe Umständlichkeit und Detailmalerei zu dulden, wie in der epischen Dichtung. Die starken Jüge, womit bei la Gueva die Unwahrscheinlichkeiten, Inconsequenzen und undramatischen Auswüchse aufgetragen sind, verfeinern sich allerdings im weiteren Fortgang der Kunst, treten jedoch auch in der

späteren Periode des spanischen Trama's nicht selten deutlich genug hervor, um ihren Ursprung erkennen zu lassen. Hiermit soll nicht gesagt sein, daß das spanische Schauspiel nicht auch ohne la Gueva dieselbe Richtung genommen haben würde (dazu war diese zu sehr im Geist und Geschmack der Nation begründet), sondern nur, daß unser Dichter ihr zuerst entschiedenen Bahn brach und sie, freilich noch in großer Rohheit und mit Uebertreibung ihrer Fehlerhaftigkeiten, in Besitz der Bühne brachte.

Zur Geschichte des äußeren Theaterwesens liefert die alte Ausgabe von la Gueva's *Comedias* noch ein Paar nicht zu übersehende Beiträge. Man ersieht aus ihr, daß damals in Sevilla drei verschiedene Locale zu dramatischen Vorstellungen benutzt wurden; der Garten einer Doña Givira, die *Alarazanas* (ein Schuppen oder bedeckter Gang, unter dem sonst die Seiler arbeiteten) und der Corral eines gewissen Don Juan. Als ausgezeichnete Schauspieler werden Alonso Rodriguez, Pedro de Saldaña und Alonso de Capilla hervorgehoben.

Daß das Beispiel des la Gueva noch andere Seville'sche Dichter dieser Zeit zum Wettstreit in der dramatischen Poesie angeregt habe, muß vermuthet werden, obgleich von derartigen Werken, mit Ausnahme zweier ziemlich unbedeutender Stücke von Joaquin Romero de Zepeña (*Comedia Selvage* und *Comedia Metamorfoses*, Sevilla, 1588), nichts auf uns gekommen ist. Als gleichzeitige Schauspieldichter nennt Rojas noch den Berrio,

der zuerst Kämpfe zwischen Moren und Christen auf die Bühne gebracht haben soll, den Comendador Vega (Verfasser der *Laurus*), Francisco de la Gueva ¹⁹⁾ (*el bello Adonis*) und Loyola (*Comedia de Audalla*); ohne jedoch Nachrichten über die Heimath derselben oder die Beschaffenheit ihrer Werke zu geben, — ein Mangel, zu dessen Ergänzung auch anderweitige Notizen fehlen. In dieser Zeit, setzt der mehr erwähnte Autor hinzu, pflegten bei den Darstellungen Romanzen und Tetras von zwei Blinden gesungen zu werden; zwischen den vier Iornadas wurden drei Entremeses gespielt, und wenn am Schluß ein Tänzchen aufgeführt ward, so war das Publicum vollkommen zufrieden gestellt.

Ein bleibenderes Andenken haben einige Dichter von Valencia hinterlassen, die bald nach dem ersten Auftreten des de la Gueva die dramatische Poesie cultivirten. Valencia, neben Sevilla die bevölkertste und wohlhabendste Stadt des älteren Spaniens, war, wie wir sahen, schon seit lange im Besiz einer stehenden Bühne gewesen und hatte um die Zeit, von welcher hier geredet wird, ein nach dem Muster derer von Madrid eingerichtetes Theater, den Corral de la Olivera, erhalten. Man weiß jedoch von keinem dortigen Dichter von einiger Bedeutung, der diese Bühnen mit Stücken versehen hätte, bis im Jahre 1580 oder kurz darauf zwei geistvolle Männer, vermuthlich durch das Beispiel des la Gueva angeregt, mit dem Bestreben

¹⁹⁾ Vermuthlich war dieser Francisco de la Gueva mit dem gleichnamigen Schriftsteller, dem Lope de Vega sein Schauspiel *la mal casada* zugeeignet hat, identisch. (*S. Hijos ilustres de Madrid*, T. I.)

hervortreten, die höhere Poesie auf denselben heimisch zu machen.

Der erste dieser beiden talentreichen, auch um andere Literaturgebiete verdienten, Schriftsteller ist *Nic. er And. de Rey de Artieda*, Infanzon von Aragon, geboren im Jahre 1549 zu Valencia, nach Andern zu Saragossa¹⁶⁾. Er fing frühzeitig zu studiren an, erwarb schon in seinem fünfzehnten Jahre den Doctortitel, lehrte eine Zeit lang in Barcelona Astronomie, trat aber dann in Kriegsdienste, in denen er sich bei den wichtigsten Gelegenheiten, wie bei der Entsehung von Gypen und in der Schlacht von Lepanto, hervorthat¹⁷⁾, und bis zum Hauptmann der Infanterie vorrückte. Die letztere Hälfte seines Lebens scheint er in Valencia zugebracht zu haben, wo man ihn von 1591 bis 1613, seinem Todesjahre, als Mitglied der poetischen Akademie *de los Nocturnos* findet. Von den zahlreichen Schriften, die er verfaßt haben soll, ist nur Weniges in den Druck gekommen, darunter ein Trauerspiel *los Amantes* (Valencia, 1591), das einzige noch vorhandene von mehreren dramatischen Werken (*Amadis de Gaula*, *El principe vicioso*, *Los encantos de Merlin*), die ihm von Rodriguez (Bibl. Val. S. 58) zugeschrieben

¹⁶⁾ *Ximena, Escritores del Reyno de Valencia*, B. 1. S. 263. — *Rodriguez, Bibliotheca Valentina*, S. 38. — *La Diosa enamorada; nueva impresion con notas al Canto de Turia*. Madrid, 1807. S. 411. — *Lutassa, Escritores aragoneses*. Pampelona, 1798—1802.

¹⁷⁾ Wenn die spanischen Literatoren berichten, er habe auch in der Schlacht von Mühilberg mitgefochten, so ist dies offenbar irrig, denn das Gedrucktjahr des *Artieda* fällt später als diese Schlacht.

werden ⁷⁸⁾. Die ganze Structur dieses Stückes läßt sehr deutlich die Schule des la Guerva erkennen, zugleich aber das Streben nach mehr Regelmäßigkeit und größerer Reinheit der tragischen Form. Die rührende und in Spanien sehr populäre Geschichte von den Liebenden zu Teruel, ein nachher durch die Hände des Tirso de Molina und Montalvan gegangener Stoff ⁷⁹⁾, bildet den Vorwurf, und ist mit einer Kraft des Pathos, einer Tiefe des Gefühls dargestellt, die das dichterische Talent des Verfassers sehr hoch hinaufrückt. Und dieses Talent bekundet einen entschiednen Verus zum Drama, der sich in dem gedrängten, von Umschweifungen und störenden Episoden freien Gange der Handlung und in der trefflichen Zeichnung der Charaktere kund gibt. Vorzügliches Lob verdient auch die edle Mäßigung des Gedichtes, jener Gewaltthatigkeit und grellen Färbengebung gegenüber, die auf der Bühne überhand zu nehmen begann. Sonach müssen „die Liebenden“ des Aribea für eins der trefflichsten Werke der früheren spanischen Schauspielpoesie erklärt werden, und läßt sich der Verlust der übrigen Dramen ihres Verfassers um so mehr beklagen. Daß diese Stücke, unter denen, nach Rojas, die *Encantos de Merlin* eine Zeit lang beliebt waren, kein bleibenderes Andenken hinterlassen haben, muß bei dem Verdienst, das man ihnen zuschreiben berechtigt ist, gewiß auffallen, läßt

⁷⁸⁾ Ein Exemplar dieses außerst seltenen Stücks, das Moratin nie zu Gesicht bekommen hatte, befindet sich im Reün des Herrn Vicente Salva in Paris, durch dessen Güte mir dasselbe mitgetheilt worden ist.

⁷⁹⁾ Er wurde auch in einem erzählenden Gedicht von Juan Bague de Salas (*los amantes de Teruel*, Valencia 1616) behandelt.

sich jedoch für die späteren derselben daraus erklären, daß Arieda, wie man weiß, späterhin den nationalen Formen des Schauspiels opponirte und auf Befolgung der classischen Regeln drang, was auf die Productionen des Dichters wie auf die Gunst des Publicums erkältend gewirkt haben mag. Auf die Stellung des Arieda zu Lope und dessen Schule werden wir weiter unten zurückkommen.

In die nämliche Zeit, wie das Auftreten des Genannten, fallen die Erstlingswerke eines anderen Dichters von Valencia, dessen Ruf, nach der häufigeren Erwähnung seines Namens zu schließen, den seines Zeitgenossen einiger Maßen in Schatten gestellt hat. Cristóbal de Virues⁸⁰⁾ war um die Mitte des Jahrhunderts geboren, focht in der Schlacht von Lepanto mit, die er später als Augenzeuge beschreiben konnte⁸¹⁾, diente darauf im Mailändischen und in Flandern⁸²⁾, und scheint bis an seinen Tod, der um's Jahr 1610 zu setzen ist, in Kriegsdiensten geblieben zu sein, wo er den Posten eines Hauptmannes (Capitan) bekleidete. Zeugen seines poetischen Talents, das zu üben

⁸⁰⁾ Rodríguez Bibl. Val. E. 103. — Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*. B. I. S. 247.

⁸¹⁾ Oh si a mi pluma concediera el cielo
En esto lo que vello en mi persona!
Oh si así como vi la gran batalla
Supiera describirla yo y cantalla.

El Monserate. Canto IV.

⁸²⁾ In einer an seinen Bruder gerichteten Epistel, datirt Mailand 1605, berichtet Virues sehr ausführlich über einen Zug von Mailand nach Flandern, den er als Anführer einer Truppenabtheilung unternahm. Vorzüglich anschaulich und lebendig ist die Schilderung des Uebergangs über den St. Gotthard. (*Obra trágica y lírica*, fol. 289.)

er in einem so bewegten Leben noch Muße gefunden hatte, sind ein episches Gedicht, *el Monserrate* (Madrid, 1588) und die *Obras tragicas y liricas* (Madrid, 1609). Das letztgenannte Werk enthält fünf Tragödien, die, obgleich erst so spät gedruckt, schon in dem Decennium von 1580—1590 entstanden sind und auf der Bühne Epoche gemacht haben ⁸³). Durch diese Stücke scheint sich die Eintheilung des Schauspiels in drei Akte oder Jornadas zum allgemeinen Gebrauch fixirt zu haben; wenn gleich die von Lope de Vega unterstützten Ansprüche des Virues, der erste Erfinder dieser Neuerung zu sein, nicht bloß mit ähnlichen des Arieta und Cervantes in Conflict gerathen, sondern schon durch den Vorgang des weit älteren Francisco de Avendaflo zurückgewiesen werden ⁸⁴).

Von der Anerkennung, die Virue als Dramatiker fand, geben Lope und Cervantes das ehrenvollste Zeugniß ⁸⁵) und nach ihren Lobpreisungen sollte man einen Dichter ersten Ranges in ihm vermuthen; die unbefangene Kritik jedoch wird ihm diesen Namen nicht beilegen können. Ein bedeutendes Talent soll diesem Manne nicht abgesprochen werden; allein wir müssen hier, wie bei la Gueva, beklagen, daß eine hervorragende Begabung aus Mangel an

⁸³) Moratin sagt sie, ich weiß nicht aus welchen Gründen, schon in das Jahr 1579, also in dieselbe Zeit wie die frühsten des la Gueva, eine nicht bloß dem Rojas (*Lon de la Comedia*) widersprechende, sondern auch aus andern Gründen ganz unzulässige Annahme.

⁸⁴) S. oben. — Diego Vich, *breve Discurso de las Comedias y de su representacion* (Valencia, 1630) S. 1. — Lope de Vega, *nuevo Arte de hacer Comedias*. — Cervantes, *Prologo á las Comedias*.

⁸⁵) Lope de Vega, *Laurel de Apolo*. — Cervantes, *Canto de Caliope und Viage al Parnaso*.

Kunstsinne nur wenig wahrhaft Werthvolles geleistet hat. Seine Fehler zeigen auf den ersten Anblick große Verwandtschaft mit denen des Sevillanischen Dichters, an den er sich auch formell durch den metrischen Bau seiner Stücke anlehnte. Punsbedrigkeit und Zusammenhanglosigkeit der Handlung, Ausschweifung in's Abenteuerliche und Ungeheure, ein Mißverhältniß zwischen sorgfältig behandelten Details und mangelhafter Structur des Ganzen sind die hervorragendsten dieser Fehler. Nähere Betrachtung ergibt indessen, daß dieselben weniger, wie bei la Cueva, aus einer unregelmäßigen Einbildungskraft, als aus dem Anlehnen an irreführende Vorbilder und aus einer falschen Ansicht von dem Wesen der Tragödie geschlossen sind.

Daß Virues sich ein eignes System der tragischen Kunst entworfen hatte, wird nicht nur durch den eigenthümlichen Zuschnitt seiner Stücke, sondern auch durch verschiedene theoretische Aussprüche in deren Prologen bewiesen. Er wollte, wie er selbst sagt, das Beste des antiken Stils mit dem Besten des modernen verschmelzen; unglücklicher Weise jedoch scheint er über Beides die irrigen Begriffe gehabt zu haben. Seine Kenntniß des Trauerspiels der Alten ist offenbar, statt aus den ächten Quellen, aus den Mißgeburten des Seneca geschöpft; und welche verzerrten Gebilde aus der Nachahmung solcher Muster hervorgehen mußten, läßt sich errathen. Verworfenne Charaktere, scheußliche Verbrechen, solternde Scenen und betäubende Declamation sollen hier das Tragische ausmachen; und zu der Wildheit, Grausamkeit und Barbarei gesellen sich dann noch die widersinnigsten und empörendsten Unschildlichkeiten. Um aber zugleich der „modernen Kunst“ oder dem Begriff, den sich der

Dichter davon gebildet hatte, Genüge zu thun, dürfen Liebesabenteuer, Intriquen, burleske Scenen, Maschinerie und Theaterspektakel nicht fehlen; und diese Mischung führt einen Wirrwar, eine Ueberladung von Personal und Vorfällen herbei, welche einige dieser Stücke zu dem Wühesten und Unverständigsten machen, was wohl je auf die spanische Bühne gekommen ist. Am verzerrtesten und in wahrhaft karikaturartiger Gestalt zeigt sich dies im *Attila furioso*, einem mit Gräueln aller Art überladenen Schreckensspiel, in welchem mehr als fünfzig Personen meist vor den Augen der Zuschauer und auf die gräßlichste Weise umkommen. Der Held ist ein aus aller menschlichen Natur hinausgerücktes Ungeheuer und könnte nur Widerwillen erregen, wenn er mit seinen bombastischen Phrasen nicht unwiderstehlich zum Lachen reizte. Den Capitain und die Mannschaft eines feindlichen Schiffes, das den Seinigen in die Hände gefallen ist, läßt er zur Ergötzung des Volks lebendig verbrennen; drei junge, ihm mißfällige Männer theilen; einen Gouverneur von Regensburg an der Spitze eines Thurms aufknüpfen; einem Römischen Gesandten, der ihm nicht genug Ehrfurcht bezeugt, Nase und Ohren abschneiden; einen besiegten König von Slavonien von wilden Thieren zerreißen u. s. w. Zwischen diesen Brutalitäten kreuzen sich Liebschaften in verwirrender Menge. Die Königin ist in Flaminia, eine in männliche Tracht verkleidete Maitresse des Attila, verliebt; der Feldherr Gerardo wieder in die Königin; Attila in eine Gefangene Namens Gelia. Nächtliche Balconscenen, Verstecke, komische Situationen und gelegentlich Indecenzen bleiben nicht aus. Flaminia sinni auf den Untergang der Königin, um sich

dann mit Attila vermählen zu können; dieser, von ihr aufmerksam gemacht, überrascht die Gemahlin mit Gerardo, ermordet Beide und vermählt sich auf der Stelle mit Selia. Darauf wird ihm von der eifersüchtigen Flaminia ein Gift beigebracht, das ihn wahnsinnig macht. Er bringt in der Wuth seine neue Gattin um, tobt wie ein Sannibale, recitirt einen Monolog von 350 Zeilen voll gewaltiger Hyperbeln und riesenmäßigen Pombastes, erdroffelt die Flaminia und sinkt endlich todt zu Boden. — Ähnliche Rohheiten und Mißgestaltungen machen, obgleich nicht in gleich hohem Grade, die Tragödien *la gran Semiramis* und *la cruel Cassandra* ungenießbar. Jene ist merkwürdig insofern sie eine für jene Zeiten ungewöhnliche Vertrautheit mit den alten Historikern verräth, dann weil sie offenbar den Keim zu zwei der bewundernswürdigsten Dramen des Galderon in sich trägt. Die Erzeugung, Geburt und Kindheit der Semiramis (aus Diodorus Siculus II, 4), die Geschichte des Menon (nach Diodor II, 6), der hier aber nicht geblendet wird, sondern sich erkennt, der gewaltsame Tod des Ninus (aus Helian Var. Hist. VII, 1), die Scenen, wo Semiramis sich in ihren Sohn verkleidet und in seinem Namen herrscht (nach Justinus I, 2) — dies Alles ist den äußern Umrissen nach wie bei dem späteren Dichter. Aber hier hört die Ähnlichkeit auf; wenn Galderon das Factische der Handlung zur symbolischen Darstellung einer tieferen Idee benutzt und alle einzelnen Theile dieser Idee unterordnet, reiht Virues die Begebenheiten ohne leitenden Grundgedanken planlos an einander; auch die grellen Farben, mit denen dieser die Wollust der Königin ausmalt, und ihre Leidenschaft für den eignen Sohn, von dessen Händen

sie zuletzt nicht, konnten dem feineren Sinne der späteren Zeit nicht zusagen und schon hierdurch ward eine verschiedene Katastrophe bei Calderon bedingt. — In der cruel *Cassandra* hat Virues den Boden des Alterthums verlassen und die alte Geschichte des Königreichs Leon zu grausenhaften Darstellungen, wie er sie liebte, ausgebeutet; die entfesselten Leidenschaften toben hier bis zur Betäubung; doch taucht unter einem Gewirr von Schrecknissen aller Art schon eher ein Begriff von tragischer Würde auf. — In der infeliz *Marcela* (zum Theil nach der Geschichte der Isabella im 13. Gesang des Ariost) haben wir ein in dem romantischen Wirrwarr seines bunten Inhalts an Aehnliches von la Gueva erinnerndes Spectakelstück, zum Theil mit einer Ueberfülle von Pegebenheiten vollgepfropft, zum Theil durch ungehörige Weitschweifigkeiten ausgedehnt; schreckliche Katastrophen und Todesfälle sind auch hier nicht gespart.

War es unerlässlich, die Grundmängel in den Tragödien des Virues scharf hervorzuheben, so muß doch zur Ehrenrettung des Dichters hinzugefügt werden, daß sich unter allen den ungeheuren Mißgriffen, zu denen ihnen theils ein falsches Kunstprincip, theils Mangel an Strenge gegen sich selbst verleitete, ein Talent fund gibt, daß, bei weiserer Leitung und hätte es sich besseren Vorbildern anschließen können, unsehlbar zu sehr bedeutenden Resultaten geführt haben würde. Spuren dessen, was Virues unter günstigeren Verhältnissen hätte leisten können, finden sich in allen seinen Werken zerstreut, wo theilweise eine außerordentliche Energie hervorbricht, der declamatorische Wortschwall verschwindet und momentan dem Ausdruck des äch-

testen tragischen Pathos Platz macht. Und diese Punkte in einem Chaos von Verirrungen sind nicht bloß einzelne Stellen voll irrthümlichen Schwunges und feuriger Beredsamkeit, sondern ganze Scenen voll hoher dramatischer Wirklichkeit, wie sie nur einem mit dramatischem Talent ganz besonders begabten gelingen konnten. Reich an derartigen Partien ist vor allen die *Tido*, das letzte Trauerspiel des Virnes. Hier war es auf eine Tragödie im Stile der Alten mit Hören und Beobachtung der Einheiten abgesehen. Die Haupthandlung ist eben so trefflich gedacht, als in einzelnen Momenten mit großartigen und edlen Zügen ausgeführt. Wie weit sich der Dichter der antiken Größe zu nähern vermochte, beweisen die Einleitungsscene im Tempel des Jupiter, wo *Tido*, von den Großen ihres Reichs umgeben, den Gesandten des Numidischen Königs ihren Entschluß verkündigt, dem Jarbas, der sonst Carthago mit Untergang bedroht, ihre Hand zu reichen; die Schilderung, wie im Busen der Königin Anhänglichkeit an den gestorbenen Eichaüs mit der Sorge für's Vaterland kämpft, und vornämlich der Schluß, wo die Unglückliche sich unter den Zurüstungen zur Vermählungsfeier den Tod in's Herz stößt und der königliche Priester statt der erwarteten Gemahlin eine Leiche findet. Hätte Virnes alles Uebrige in gleichem Sinne ausgeführt und wäre er nicht von dem Gegenstande abgeschweift, seine *Tido* wäre vielleicht das erste Beispiel einer ächten Tragödie unter den Neuern geworden; etwas Verfehlteres aber freilich, als die ganz entlegenen Liebesintrigen, welche die Haupthandlung durchkreuzen, kann nicht leicht gedacht werden.

Die übrigen zahlreichen Theaterdichter von Valencia, die sich unmittelbar an Ariëda und Virues reihen und mit Lope de Vega den Ruhm theilen, das wahre National-schauspiel geschaffen zu haben, können erst in dem folgenden Buche besprochen werden. Die chronologische Ordnung verlangt, daß wir das spanische Drama, das sich in diesen Jahren auf drei verschiedenen Hauptchauplätzen, den Bühnen von Sevilla, Valencia und Madrid, entwickelt, zunächst in der letztgenannten Stadt bis an den Schluß der vorliegenden Periode verfolgen.

Diese Darstellung einzuleiten und uns vorerst auf den eben verlassenen Standpunkt zurückzuführen, möge uns ein für die ganze Literatur jener Zeit sehr aufschlußreiches Buch den Faden leihen. Es ist dies die Poetik nach antiken Grundsätzen von Alonso Lopez Pinciano ²²⁾ ein in Briefform redigierter Commentar über den Aristoteles, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilianische Poesie zu leiten haben, zwar nach den Principien des alten Philosophen, aber ohne blinden Autoritätsglauben und stellenweise mit Einsicht und Unbefangenheit entwickelt werden. Daß dieses Werk, obgleich erst 1596 gedruckt, doch mindestens ein Decennium früher und wahrscheinlich schon gleich nach 1580 verfaßt worden ist, weiß der ganze Inhalt aus, am deutlichsten aber der dreizehnte Brief „über das Schauspiel“, wo Nichts auf die spä-

²²⁾ Der Titel ist: *Philosophia antigua poetica del Doctor Alonso Lopez Pinciano, médico Cosáren. Madrid, 1596.* Der Verleger, von seiner Vaterstadt Valladolid el Pinciano genannt, war Febrax bei der Kaiserin Maria, der Wittve Kaiser Maximilian II. (E. Nicolás Antonio.)

tere Gehalt der dramatischen Kunst zur Zeit des Lope de Vega, Alles dagegen auf die hier in Rede stehende Periode hindeutet. Der genannte Abschnitt nun gibt eine so klare Anschauung verschiedner Seiten des damaligen Theaterwesens, ist in seinen beurtheilenden Ausprüchen für den Zustand der Kritik in jener Zeit so charakteristisch und überhaupt durch seine lebendige Darstellung so anziehend, daß es angemessen scheint, ihn hier seinem wesentlichen Inhalt nach zu ercerpiren; um so mehr, als derselbe bisher für die Geschichte des spanischen Theaters noch nicht benützt worden ist.

(Phil. ant. poet. pag. 512 ff.) Eine Stunde nach dem Mittagessen läßt Don Adriague den Alonso Lopez wissen, ihr gemeinsamer Freund Ugo sei in Madrid angekommen, sie Beide hätten beschlossen, in's Theater zu gehen, ob er nicht mit ihnen kommen wolle. Ohne weitere Antwort sagen zu lassen, wirft der Vincianer sogleich den Mantel um und begibt sich zu seinen Freunden, die er mit den Worten anredet: In der That, Ihr Herren, da die Zeit in der Regel so verschleudert wird, so wird sie dieses Mal nicht am schlechtesten angewendet sein; denn im Theater werden uns viele Dinge gelehrt, die wir nicht wissen, und die, da sie uns mit lebendiger Stimme vorgetragen werden, mehr Eindruck machen, als wenn wir sie zu Hause lesen. — So ist es, antwortet Adriague, wenn die Darstellungen von der Art sind, daß ein gebildeter Mann sie mit Fleiß anhören kann; allein die Verschtheit unserer Natur pflegt sie dergestalt zu verfälschen, daß das Anständige in Unanständigkeit verwandelt wird. Jedoch laßt uns immerhin gehen; wir haben die Wahl zwischen dem Corral de la

Cruz, wo das Trauerspiel *Iphigenia*, und dem *del Principe*, wo eine Comödie aufgeführt wird. — Die Meinungen der Freunde, für welches der beiden Theater man sich zu entscheiden habe, sind getheilt, bis sie zuletzt dahin übereinkommen, das zunächst gelegene zu wählen. Da sie sich nun schon bei'm Kloster der heiligen Dreieinigkeits befinden, indem sie die *Calle de las Urosas* hinab, und die *de los Regidores* hinaufgegangen sind, so befinden sie sich am nächsten bei der Tragödie und diegen deshalb in die *Calle de la Cruz* ein. Nachdem sie in's Theater eingetreten sind und sich gesetzt haben, erörtern sie, ob der Schauspielersstand ein achtungswerther sei oder nicht, und erwähnen, ein Priester habe behauptet, die Comödianten seien infam und unwerth das heil. Sacrament zu empfangen. Die übereinstimmende Meinung der Freunde lautet, es gebe allerdings eine schlichte und infame Gattung von Histrionen, die, wie z. B. die *Jarabandistes*, mit unanständigen Bewegungen zu Schändlichkeiten reizen; an sich aber sei der Stand der Schauspieler, der tragischen sowohl als der komischen, durchaus nicht verächtlich, sondern nützlich und nothwendig; den Directoren jedoch müsse der Vorwurf gemacht werden, daß sie eine übergroße Menge von Acteurs mit sich herumschleppen; mit sieben bis acht Personen könne man die beste Tragödie und Comödie der Welt vorstellen, während sie in jeder Truppe deren vierzehn bis sechzehn führten; Schlachten und große Getümmel gehörten in's Epös und kämen auf der Bühne nur erzählungsweise vor.

Fadrique wundert sich über die geringe Anzahl von Zuschauern, da das Stück doch zum ersten Mal aufgeführt werde, worauf Alonso Lopez erwiedert, ein Zeitlänzer gebe

irgendwo in der Stadt Vorstellungen und ziehe die Menge an sich.

Ingrischen haben die Musiker hinter der Scene gesungen ihre Instrumente zu stimmen. Ein Schauspieler in Hirtentracht steht hinter dem Vorhang hervor und gibt den Freunden Anlaß zu allerhand Bemerkungen über seine Kleidung, den mit goldenen Streifen besetzten Schappel, die Kapuze, den großen Kragen und die reiche Halskrause, die ein Pfund Stärke enthalte; man wundert sich was ein Fort in der Tragödie zu schaffen habe und findet auch die Tracht an sich für einen Schläfer unpassend. Hierauf werden Regeln über die Decoration des Theaters und den Anzug der Schauspieler aufgestellt. Der letztere müsse dem Alter und dem Stande der Personen, so wie dem Lande und der Zeit, worin das Stück spiele, angemessen sein: deshalb liege es dem Schauspieler ob, die Geschichte genau zu studiren. Die Decoration des Theaters, heiße es weiter muß richtig gewählt werden und dem Character des Gedichts entsprechen; ist die Scene auf dem Lande, so müssen Bäume da sein; spielt das Stück in der Stadt, Häuser, und so hat sich nach den übrigen Verschiedenheiten auch die Decoration zu verändern. Auch die Maschinen müssen mit Geschicklichkeit construirt sein; denn für das eine Wunder werden sie so, für das andere so erfordert; die Engel müssen zu fliegen, die Heiligen mit zusammengehaltenen Füßen durch die Luft zu schweben scheinen, welche aber von oben herabkommen, die Teufel dagegen von unten emporsteigen. Zur Herbe einer guten Aufführung (wird ferner gesagt) gehört auch die Musik und hierbei ist namentlich darauf zu sehen, daß sie in der Tragödie nicht aus dem

Character falle, sondern Dinge besänge, die zum Gegenstande gehören. Heut zu Tage — äußern die Freunde — sind zwar in der Regel die vorkommenden Gesänge Einschiebsel der Schauspieler, nicht Werk des Dichters; man muß aber beiden, Schauspielern sowohl als Dichtern, den Rath geben, keine außer Bezug zur Fabel stehende Musik einzuschalten.

Diese Betrachtungen und andere sehr verständige über Haltung und Bewegung der Schauspieler unterbricht Alonso Lopez mit Klagen, daß der Anfang der Darstellung sich so lange verzögere; Ugo aber erwidert: Wo kannst du mehr und verschiedenartigere Verzögerung finden, als sich hier darbietet? Sieh doch nur, was hier so viele Leute beisammen sind. Und ihr Getreide! Dort wird ein Schnupstuch von oben herunter in den Batio geworfen, und der Zuckerbäcker oder Bruchthändler knüpft den kleinen Knoten auf, worin das Geld steckt und macht einen andern größeren für die Spinnare, die man verlangt; indem er sie nun hinaufwirft steigt sie einem Nachbar in den Mund, der so wider seinen Willen hineinbeißen muß! Dann das Geplänk: „diese Bank ist mein“ und „dieser Sitz von meinem Bedienten belegt“ und die vielen Versicherungen, daß dem wirklich so sei! Ist es ferner nicht lustig, das Zischen von allen Seiten zu hören, sobald Jemand über das Theater geht, um zu seinem Sitz zu gelangen; und zu sehen, wie es in der Gegend, wo die Weiber sitzen, wegen der Pläße und bidweilen auch Gifersucht zu Rissen kommt, oder wie es ohne Wollen auf die regnet, die unter ihnen stehen? Adriague wendet ein, dies Alles sei zwar sehr unterhaltend, indeß, wenn die Theater größer wären, so daß Jeder seinen bestimmten Sitz

haben könnte, würde man auf diese Erzählung gern verzichten.

Nachdem man lange genug auf den Beginn der Vorstellung hat warten müssen, tritt der Ruskschor ein und singt eine Romanze, welche mit Bezug auf das nachfolgende Stück (die Tragödie des Euripides mit eingeschalteten neuen Episoden) die Unbeständigkeit des Glücks an verschiedenen Beispielen zeigt. Sobald er die Bühne verlassen, erscheint die Fortuna, eine Dame, die statt der Hüfte zwei Köder und an den Schultern Flügel hat, spricht den Prolog und tritt wieder ab. Vinciano äußert, das Argument²⁷⁾ sei gut gewesen und die Fortuna habe ihre Rolle vortrefflich gespielt; Ugo aber wendet ein: „welches Argument? was wir gehört haben, war nichts als ein tragischer Prolog, der nur das Vergangene erzählt insofern es zum Verständnis des folgenden nöthig ist, während das Argument die ganze Handlung im Abriß vorträgt.“ — Die Argumente, bemerkt Habrique, pflegen nicht von den Dichtern selbst verfaßt zu werden, sondern von Andern, die sich in ihren Tolmetischen aufwerfen; und bei guten Stücken könnten sie füglich ganz wegstreichen; denn der Dichter muß mit solcher Klarheit in seinem Werk fortschreiten, daß er einer besondern Erklärung nicht bedarf. Auch der Prolog, der nur das Vergangene erzählt, scheint mir in den meisten Fällen überflüssig zu sein; ich kenne viele Stücke, wo er ohne Nachtheil für das Verständnis fehlt, und jedenfalls wird es immer besser sein, ihn geschickt in den Beginn der

²⁷⁾ B. über diese ältere Form des Prologs den Abschnitt I. c. 1. des *Notizzo*.

Handlung selbst einzuflechten und unter die handelnden Personen zu vertheilen.“

Die Erscheinung der Fortuna gibt den Freunden Anlaß, über den Werth allegorischer Figuren zu reden. Ugo bestreitet ihre Zulässigkeit im Drama; Fatricque dagegen führt Beispiele dafür aus Plautus und Aristophanes an und meint, wenn es an ähnlichen Beispielen für die Tragödie fehle, so dürfe doch das von der gewöhnlichen Bahn Abweichende deshalb noch nicht für schlecht gehalten werden und es sei vorzuziehen, eine Erfindung bloß deshalb zu tadeln weil Homer, Virgil, Euripides und Sophokles sie nicht angewandt hätten.

Unterdessen nimmt die Aufführung der Tragödie ihren Anfang. Zuerst erscheinen Clytemnestra und Iphigenia die eben in Aulis angelangt sind, zu Pferde, und bewegen sich in pomphaftem Aufzuge bis zu der Stelle, wo Agamemnon sie erwartet. Das Stück (über dessen Darstellung keine weiteren Einzelheiten gemeldet werden) findet großen Beifall. Am Schluß wirft Vinciano die Frage auf, ob es der Tragödie nothwendig sei, mit Unglück zu endigen, oder ob auch ein frohliches Ende Statt haben dürfe? Da aber die Vorstellung lange gewährt hat und jeder der drei Freunde Trang fühlt, zu seinen Geschäften zurückzukehren, so beschließen sie diese Oratorien auf ein anderes Mal und trennen sich, sobald sie das Schauspielhaus verlassen haben.²²⁾

²²⁾ Von heutzutage. Durch das obige Werk streuen die Autoren über dramatische Kunst mögen noch folgende ausgezeichnet werden:

Wald. 2. 20. in Bonn. 1. 60.

Es weilt Lopez Vinciano. Um den Zustand der Bühne, in deren Mitte er uns geführt hat, mehr im Einzelnen

§. 281. In viele der jetzigen Comedien sind tragische Vorfälle eingemengt; dies aber ist ein Abtheil, der daher rührt, daß die Dichter die Grenzen der Comedie nicht gehörig beobachtet — Das unglückliche Ende ist zwar der Tragödie nicht durchaus nöthig, aber immer muß doch Unglück vorhergegangen sein und den Zuschauer Rucke und Mitleid eingelegt haben.

§. 282 §. Habiquet sagt: Sowohl Tragödie als Comedie müssen fünf Akte haben und jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, einmal in jedem Akt, damit sie nicht durch zu häufiges Erscheinen ermüde. In gleicher Zeit dürfen nicht mehr als vier Personen auftreten, die vierte wenn sie nicht ganz wegbleiben kann, muß stumm sein; und die Quantität darf nicht mehr als drei Tage dauern. — Ugo wendet ein, Aristoteles gebe der Tragödie ja nur einen Tag; Habiquet aber antwortet lächelnd: Die Menschen jener Zeit gingen rascher und sicherer auf dem Wege der Tugend als wir, die Ährp, die damals genügte, reicht jetzt nicht mehr aus; und deshalb nimmt ich denjenigen bei, welche der Tragödie eine Dauer von fünf, der Comedie von drei Tagen angedehen, indem ich jedoch einräume, daß die Wahrscheinlichkeit die Quantität bei aller poetischen Nachahmung und besonders bei'm Schauspiel ist, eine mindere Zeitdauer der Comedie um so höheren Werth trift.

§. 283 §. Ueber die Metra in Schauspielen. Die Tragödie — ändert Habiquet — läßt jede Mischung von Versformen, Geylas und Stangen zu. — „Alto,“ folgert Vinciano, „ganz sowohl als gebrochene Redendillen, Versen de arte mayor und die italienischen Mosche.“ der Freund aber erklärt sich näher dahin: Ich will zwar keines jener Metren unbedingt ausschließen, jedoch bemerken, daß es passend ist, den tragischen und Hauptpersonen die längsten Versmaße zuzuschreiben, den untergeordneten die kürzeren. Unter den längeren nun vertheile ich hier die Hendekasyllaben; denn die Versen de arte mayor hat der Ortstand verboten, und so weissen wir diese wohl den Redendillen mit gebrochenem Fuß aus der Tragödie verweisen, das heißt aus der tragischen Handlung selbst, nicht aus dem Prolog, in dem sich die Versen de arte mayor nicht wohl ansteh-

lennen zu lernen, kehren wir in's Jahr 1579 zurück. Die Repertorien der Bühnen von Madrid waren um diese Zeit, allem Anscheine nach, armsüßig bestellt. Die Werke des Málara und seiner Schule scheinen gar nicht, die des la Gueva, Artieda und Virués erst beträchtliche Zeit nach ihrem Erscheinen in Sevilla und Valencia hieher gedrungen zu sein; in Madrid oder der Umgegend anjässige Dichter aber, welche die Scenen der Hauptstadt vor dem Jahre 1580 mit Stücken versorgt hätten, werden nicht genannt. Dessenungeachtet bedurften die einmal begründeten Theater der an Population und Wohlhabenheit von Tag zu Tag wachsenden Residenz eines Repertoires; die seit lange angeregte Schaulust steigerte dies Bedürfnis; und was endlich das Wichtigste ist: die eigenthümliche Verbindung der Schauspielhäuser mit frommen Anstalten gab der Unterhaltungssucht den Anschein einer religiösen

men möchten, noch aus dem Ohr, wo die gebrochenen Redondillen gute Wirkung thun, namentlich wenn ein Un- und beklagt wird. Mit Ausnahme dieser beiden denn scheinen alle Versarten für die Tragödie tauglich zu sein. Um auf die Comödie zu kommen, so fällt hier jene Einschränkung weg und jedes Metrum darf vorkommen, nur der Endelsyllabus und die Ganzung nicht zu viel; jener nicht, weil niedrige Personen nicht in hochtönenden Reizen reden dürfen, und diese nicht, weil sie so sehr von der gewöhnlichen Art zu sprechen abweicht, da doch die Comödie sich so sehr wie möglich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch annähern muß. Aus letztem Grunde scheint mit die Redondille vorzüglich für das Lustspiel geeignet; ja wollte Jemand eines in Versa schreiben, so würde ich ihn deshalb nicht verdammen, da sein Stück dadurch ohne Zweifel an Wahrheit gewinnen, wenn auch an Reiz verlieren würde. Ich wenigstens bin so sehr für die jetzige Nachahmung, daß ich um ihrer willen gern den Reiz des Metrums aufgebe.

Pflicht. Je mehr Madrid sich zum ersten Range unter den spanischen Städten erhob, um so größere Veranlassung fanden die Schauspielertruppen, hier längere Rast zu machen, um so mehr aber bedurften sie auch eines ansehnlicheren Vorraths von Stücken, als bei dem umherziehenden Leben; nur wenn zahlreiche und immer neue Productionen das Publikum anlockten, war für die Gasse der Directoren wie für die der Hospitaller gesorgt. Bei dem Mangel an brauchbaren dichterischen Werken und an Kräften, solche hervorzubringen, mußten die Schauspieler sich daher, nach dem Vorgange des Lope de Rueda und Navarro, wohl entschließen, ihren Bedürfnissen selbst abzuhelfen. Den oben angeführten Namen solcher Comödiendichter und Acteurs zugleich ließen sich noch viele andere hinzufügen. Auf den äußeren Apparat konnte sich freilich Niemand besser verstehen, als diese Leute; Costüm, Maschneurwesen und Theaterspectakel werden in ihren Stücken keine geringe Rolle gespielt haben. So war, nach Rojas, die Vervollkommenung der scenischen Vorrichtungen um 1580 schon so weit gediehen, daß man Comödien mit Wundererscheinungen, Coullissen, künsten und Kriegelärm anführte und sogar Pferde auf die Bühne brachte. Statt des früher gebräuchlichen einfachen Vortrags einer Romanze wurde schon drei- und vierstimmig gesungen; sammtne Gewänder und seidne Kleider durften der Garderobe nicht fehlen, und statt der Knaben, die früher die weiblichen Rollen gespielt hatten, agirten jetzt Frauenzimmer, mit Perlen und goldnen Ketten geschmückt, nicht selten auch in Männertracht verkleidet. Für Zeitvertreib und Augenweide des Publikums war also hinreichend gesorgt, ob aber in gleichem Grade für die

Interessen der Kunst, muß bezweifelt werden. Diesen Zweifel als Gewisheit auszusprechen, scheint zwar insofern nicht räthlich, als uns keines der hierher gehörigen Produkte mehr vorliegt²⁹⁾; allein die Entartung der Kunst liegt immer nahe, sobald sie sich den Forderungen des Augenblicks dienlich macht; und eben der Umstand, daß keine dieser Arbeiten über ihre flüchtige Erscheinung auf den Brettern hinaus literarisch fortgedauert hat, scheint gegen den Gehalt der ganzen Masse zu zeugen. Ist es erlaubt, Vermuthungen auszusprechen, so glauben wir eine zutreffende Vorstellung von diesen Bühnenwerken zu bilden, wenn wir uns die Actionen der Stücke des *la Cueva* mit ihren rohen Effecten als bloße Gerippe und von allen verschönernden Zuthaten entblößt denken.

Das *Secunium* von 1580—1590, um dessen Beginn nach Obigem die Theater der Hauptstadt gegen die von *Valencia* und *Sevilla* bedeutend im Rückstand waren, sollte jedoch nicht vorübergehen, ohne auch für jene eine bessere Wendung der Dinge herbeizuführen. Angeregt ward ein solcher Umschwung vielleicht durch die Schauspiele des *la Cueva* oder des *Artieda*, die von den umziehenden Gesellschaften hierher gebracht werden mochten; weiter fortgeführt aber sodann durch zwei zu den Bühnen von *Madrid* in näherer Beziehung stehende Dichter, den älteren

²⁹⁾ Es ist hier nochmals zu bemerken, daß die noch vorhandenen Stücke von *Gineros*, *de la Fuente* und anderen Schauspielern dieser Tage, die *Pellicer* als in der vorliegenden Periode entstanden anführt, noch unserer Uebersetzung, und wie ihre ganze Structur, die Untheilung in drei *Jornadas* und das Anlehnen an die *Manier des Tercios de Vega* andeuten, dem Ausgange des Jahrhunderts angehören.

Argensola und Cervantes. An diese Namen knüpft sich, was die Theater der Hauptstadt in diesem Jahrzehend literarisch Bedeutendes aufzuweisen haben, an sie der Uebergang von handwerksmäßiger Manier zu höheren Kunstleistungen. Beide Männer, obgleich zunächst und in größerer Ausdehnung auf anderen Feldern der Literatur berühmte, nehmen daher auch in der Theatergeschichte eine hervorragende Stellung ein; denn sollte auch anerkannt werden müssen, daß Peider Talent nicht speciell auf die dramatische Tichtung hingewiesen war, so wird ihnen doch das Verdienst bleiben, eine von müßigen Effectstücken beherrschte Bühne wieder einer würdigeren Richtung geöffnet und einen sicheren Grund gelegt zu haben, auf dem die großen Dramatiker der folgenden Periode fortbauen konnten.

Cervantes.

Das Leben dieses großen, von ganz Europa bewunderten und geliebten Mannes ausführlich zu schildern, ist hier nicht der Ort; einen nicht ganz stüchtigen Abriss davon zu geben, sehen wir uns aber um so eher veranlaßt, als die musterhaften Arbeiten von Rios, Bellier und namentlich Navarrete, die ein ganz neues Licht über diesen Gegenstand verbreitet haben, außerhalb Spaniens wenig bekannt geworden sind ²⁰⁾. Der vorliegende specielle Zweck recht-

²⁰⁾ Wenigstens sind die Notizen über des Cervantes Leben und Schriften, die man vor neueren französischen und deutschen Ausgaben des Don Quixote findet, noch immer voll der größten Unrichtigkeiten, die unzweifelhaft sein wurden, selbst wenn minder ausgereicherte Posanten vorhanden waren.

fertigt ein genaueres Eingehen auf Alles, was die dramatische Wirksamkeit des Dichters betrifft; im Uebrigen wird es angemessen sein, da, wo die genannten Forschungen neue Thatsachen hervorgehen oder alte Irrthümer berichtigt haben, länger zu verweilen, die bekannten Daten dagegen flüchtiger zu berühren.

Die Familie des Cervantes hat einen Stammbaum aufzuweisen, der in sehr frühe Zeiten der spanischen Geschichte hinaufreicht und die Verwandtschaft ihrer Ahnherren mit den Königen von Leon nachweist. Ursprünglich in Galicien als Riccobombres ansässig, verbreiteten sich die Glieder dieses Geschlechts während des Mittelalters über Castilien und seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts wird der Name Cervatos und Cervantes häufig mit Auszeichnung in den spanischen Annalen erwähnt. Gonzalo de Cervantes, Stifter der Linie, welcher unser Dichter angehört, that sich bei der Erstürmung von Sevilla durch den heiligen Ferdinand hervor, und wurde dort bei Vertheilung der den Mauren abgenommenen Ländereien mit Gütern bedacht. Einer seiner Nachkommen vermählte sich mit einer Tochter des Hauses Saavedra, aus welchem Grunde viele Glieder der Familie Cervantes diesen Namen dem übrigen hinzugefügt haben. Auch in der neuen Welt breiteten sich Zweige des Hauptstammes aus.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts finden wir einen Juan de Cervantes als Corregidor der Stadt Ossuna. Sohn desselben war Rodrigo, der um's Jahr 1540 die Doña Leonor de Cortinas, ein Edelfräulein aus dem Orte Barajas, heirathete; es ist mit großer Wahrscheinlichkeit vermuthet worden, daß diese eine Verwandte

der Isabel de Urbina, der ersten Gattin des Lope de Vega, gewesen sei; — ein interessanter Umstand, weil er die beiden großen Männer, Cervantes und Lope de Vega, in ein verwandtschaftliches Verhältniß bringen würde. Aus der genannten Ehe entstand zuerst ein Sohn, Rodrigo, dann folgten zwei Mädchen, Andrea und Luisa. Das jüngste Kind war Riquel, unser Dichter. Dieser wurde, nach neuerlich aufgefundenen unzweifelhaft ächten Documenten, zu Alcalá de Henares geboren. Der Tag seiner Geburt ist nicht bekannt; getauft ward er den 9. October 1547.

Was man über die Jahre seiner Kindheit weiß, beschränkt sich auf die wenigen Andeutungen, die er selbst gibt. Er spricht von seinem frühen Gange zur Dichtkunst: „Seit den ersten Kinderjahren liebte ich die süße Kunst der holden Poesie.“ (Reise zum Barnab, Cap. 4.) Auch erzählt er, er habe als Knabe den Lope de Rueda spielen sehen, was wahrscheinlich im Jahre 1558 in Segovia, vielleicht aber auch etwas später in Madrid oder einer anderen benachbarten Stadt gewesen ist. Daß dieses Schauspiel den jungen Cervantes mächtig anregte, läßt sich aus den Schriften seiner reiferen Jahre erkennen, und vielleicht haben wir hier den ersten Impuls zu der besonderen Neigung für dramatische Literatur zu suchen, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete.

Im Jünglingsalter bezog Cervantes die Universität von Salamanca und brachte zwei Jahre dort zu, wie aus den noch vorhandenen Studentenverzeichnissen hervorgehen soll. Die Beweiskräfte hierfür vermochte der gewissenhafte Navarrete freilich nicht beizubringen; die anmuthigen und launigen Schilderungen des Lebens und Treibens auf dieser

Universität in dem Licenciado Vidriera. In der *tia singida* und dem zweiten Theil des *Von Quirote* scheinen jedoch auf eigener Beobachtung zu beruhen. Wahrscheinlich ging aus den Erinnerungen an diese Zeit späterhin auch das letzte Zwischenspiel *la cueva de Salamanca* hervor.

Das poetische Talent des Jünglings scheint zuerst durch den Juan Lopez de Hoyos aufgemuntert worden zu sein. Dieser berühmte Lehrer, in dessen Schule er einen Theil seiner Jugendbildung genoss, wurde beauftragt, die Gedichte für die Todtenfeier der Elisabeth von Valois zu verfassen, und übertrug einen Theil dieser Arbeit seinen Schülern. In der Beschreibung dieser Todtenfeier wird Miguel de Cervantes, von dem sich ein Sonett, eine Elegie und einige Recondillon darin finden, von dem Lehrer besonders hervorgehoben und sein theurer, geliebter Schüler genannt. Er war damals einundzwanzig Jahre alt. Einmal als Dichter aufgetreten, verfolgte er eifrig die neue Bahn, schrieb, wie er in der Reise zum Parnass sagt unzählige Romane, Sonette in Tugenden, und wahrscheinlich auch um diese Zeit schon die *Filena*, in der man einen Schäferroman nach Art des Montemayor und Gil Polo vermuthen darf. Diese Jugendarbeiten sind spurlos verschwunden, wessern sich nicht einige der Romane in dem *Romancero general* erhalten haben ²¹⁾.

Aber ein äußerer Anhaltspunkt mußte dem jungen Dichter, dessen Verhältnisse nie glänzend gewesen, zum Ver-

²¹⁾ Man glaubt, die Romane über die Oiserin, deren er in der Reise zum Parnass erwähnt, in einer des *Romancero* wieder zu erkennen, welche beginnt: *Vaca donde el sol se pone*. (S. den *Romancero* von Ochoa, S. 200.)

dürfnis werden: er fand ihn in dem Bräutern Julio Acqua-
riva, der im Jahre 1568 als päpstlicher Legat an den spa-
nischen Hof kam; trat, wenn nicht alle Anzeichen trügen,
in dessen Dienste und folgte ihm noch in demselben Jahre
nach Rom. In einem solchen Verhältnis lag damals nichts
Demüthigendes; selbst edle und vornehme spanische Jüng-
linge verschmähten nicht, in den Häusern der Päpste und
Cardinäle zu dienen; der Trieb, die Welt zu sehen, die er-
werbene Mönnerschaft und die Aussicht auf feste Freundschaften
verführten mit der untergeordneten Stellung. — Die lebhaften
Eindrücke, welche diese erste größere Reise auf den Servantes
machte, geben sich noch in seinen spätern Werken kund.
Im Persiles gibt er den beiden Pilgern Periaander und Au-
ristela den Weg durch Valencia, Catalonien, die Provence,
nach Italien, den er anscheinend selbst genommen und be-
lebt ihn mit den eignen Anschauungen. Besonders muß
ihn Catalonien gefesselt haben, was sich aus den genauen
Schilderungen dortiger Natur und Sitte in der *Galatea*,
der *Novelle las donzcellas* und dem *Don Quixote*
schließen läßt.

Sein Aufenthalt in Rom war nicht von langer Dauer;
aber nachhaltig in der Erinnerung. In einer seiner Novellen
(el licenciado vidriera) spricht er von „Rom, der Weltbe-
herrscherin und Königin der Städte. Wie man von den
Klauen des Löwen auf seine Größe und Gewalt schließt,
so erkennt man die von Rom an den Truchstäben von
Marmor, den gestürzten Bögen und zerstörten Säulen, den
prächtigen Säulenzängen und großen Amphitheatern, und
an dem heiligen Strome, der seine Ufer durch zahllose Re-

liquien von Märtyrern heiligt, die ihr Grab in seinen Wellen fanden.“

Servantes vertauschte nach kurzem Weilen in dem Hause des Prälaten das stillere Leben mit dem Soldatenstande; „denn die Waffen“, sagt er, „wenn gleich sie Leben zieren, stehen doch vor Allen denen wohl, die edlen Blutes sind.“ Er diente unter den spanischen Truppen, die damals in Italien so zahlreich waren. Sein gewöhnliches Standquartier war Neapel. Von hier segelte er im Jahre 1571, als das große Aufgebot zum Kampf des Kreuzes gegen den Halbmond erscholl, nach Messina, dem Sammelplatz der verschiedenen Geschwader. Er diente als gemeiner Soldat in der Compagnie des Diego de Urbina, folgte der vereinigten Flotte unter Befehl des Johann von Oesterreich in die Gewässer von Lepanto und nahm thätigsten Theil an dem Kampfe. Er lag beim Beginn der Schlacht am Fieber krank, und der Hauptmann so wie seine Kameraden wollten ihn überreden, ruhig in der Kajüte zu bleiben; er aber erwiderte, er wolle lieber für Gott und seinen König sterben, als durch Feigheit seine Gesundheit erkaufen, und bat den Befehlshaber, ihm einen Posten auf dem gefährlichsten Plage anzuweisen. Dies ward gewährt und nun kämpfte er als einer der Tapfersten unter der Mannschaft des Schiffes, die allein 500 Türken tödtete, das Admiralsschiff von Alexandrien enterte und die Aegyptische Reichsflotte eroberte. Servantes, dem heftigsten Feuer ausgesetzt, ward von drei Schüssen getroffen, von zweien in die Brust, vom dritten in die linke Hand, die er durch diese Zerschmetterung gänzlich verlor. Statt aber diese Verwundung zu beklagen, rechnete er sich dieselbe zur Zierde,

„weil er sie bei der glorreichsten Begebenheit, die vergangene Jahrhunderte sahen und künftig sehen werden, davongetragen habe“ ⁹²). Der denkwürdige 7. Oktober 1571 scheint immer ein Lichtpunkt unter den vielen trüben Erinnerungen seines Lebens gewesen zu sein; noch in seinen letzten Jahren sagt er in der Reise zum Parnass: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf geringem Posten, Theil am Siege hatte.“ — Wie ausgezeichnete Tapferkeit er bewiesen haben muß, kann man daraus abnehmen, daß Johann von Oestreich, als er am Tage nach der Schlacht einen Umgang durch das Herr hielt, den Cervantes besonders auszeichnete und ihm zu dem gewöhnlichen Solde eine bedeutende Zugabe zu zahlen befahl.

Man weiß, wie wenig der Sieg verfolgt wurde. Der Feind der Christenheit lernte schon damals die kleinliche Gesinnung der christlichen Herrscher als seine treueste Bundesgenossin kennen: Philipp II. befahl seinem Halbbruder, nach Messina zurückzukehren, wo die siegreiche Flotte mit großen Festlichkeiten empfangen wurde. Cervantes ward wegen seiner Wunden in's Hospital geschafft und blieb während die meisten Truppen in's Innere von Sicilien vertheilt wurden, in Messina. Im Frühling des folgenden Jahres segelte er unter dem Regiment Figueroa von Neuem in den Archipel und nahm an dem Sturme auf Kavarin Theil; diese ganze Expedition aber scheiterte und die Flotte kehrte im November nach Messina zurück.

⁹²) Prolog zu den Novellen.

Der nun folgende Winter verging unter neuen Rüstungen; der unerwartete Abfall der Venetianer aber löste die Liga auf, und die spanische Seemacht allein ward für einen Angriff auf die türkische nicht genügend erachtet; um sie zu etwas zu gebrauchen, ward eine Expedition gegen Tunis beschlossen. Der König bezwedte hierbei bloß die Enthronung des Aluch Ali zu Gunsten des Muley Mahomet; Johann von Oestreich aber, der den Oberbefehl übernahm, hoffte, sich eine unabhängige Herrschaft in Africa zu gründen, wozu ihm die Vermittlung des Papstes zugesagt war. Kaum war die Flotte in Goletta gelandet, als Bewohner und Besatzung von Tunis Stadt und Festung verließen; daher genügte ein Regiment erprobter Soldaten, unter denen wahrscheinlich Gervantes war, um beide einzunehmen. Von Johann gründete ein neues Fort, nahm Biserta ein und lehrte, unter Zurücklassung eines Theils seiner Mannschaft, nach Sicilien zurück. Die Compagnie, bei welcher Gervantes stand, ward nach Sardinien versetzt, blieb dort den Winter von 1573 auf 1574, und ward dann in's Genuesische berufen, wo Unruhen ausgebrochen waren. Diese im Zaum zu halten, war Von Johann von der Lombardei aus bemüht; hier aber hörte er von Rüstungen der Türken zur Wiedereroberung von Tunis und Goletta, schiffte sich und einen Theil seiner Truppen (Gervantes unter ihnen) in Spezia nach Neapel und Messina ein, und segelte von hier nach der africanischen Küste ab. Ein Orkan brachte jedoch seine Galeere dem Untergange nahe und trieb ihn an die sicilianische Küste zurück. Unterdessen waren Goletta und Tunis nach tapferer Vertheidigung verloren gegangen; mit ihnen die Hoffnungen

Don Johann's. Gervantes blieb unter dem Befehl des Herzogs von Sesia in Sicilien, aber nicht lange mehr; theils von Sehnsucht nach dem Vaterlande getrieben, theils mißmuthig über die geringe Anerkennung, die seinen Diensten geworden war, bat er im Sommer 1575 um die Erlaubniß, nach Spanien zurückzukehren. Diese ward ihm in ehrenvoller Weise. Don Johann, so wie der Herzog von Sesia versahen ihn mit Empfehlungsbriefen an den König, in denen sie auf Beförderung eines so verdienten Mannes drangen, der sich die Achtung seiner Vorgesetzten wie seiner Kameraden erworben habe ²³⁾.

In so hoffnungsreicher Aussicht bezieht Gervantes in Neapel die spanische Galeere el Sol; mit ihm sein Bruder Rodrigo. Aber das Wiedersehen der ersehnten Heimath lag ihnen ferner, als sie glaubten. Ihr Schiff gerieth am 26. September 1575 unter ein Algierisches Raubgeschwader, ward nach tapferem Widerstande gekapert und als Beute nach Algier geführt. Gervantes fiel, bei Vertheilung der Gefangenen, dem Dali Nami, einem griechischen Renegaten, zu. Dieser glaubte, wegen der bei ihm ge-

²³⁾ Die Lebensläufe während seiner Kriegsdienste sowohl als seiner Gefangenschaft, zu der wir nun kommen, hat Gervantes theilweise in die Novelle vom Gefangenen eingezeichnet. Es ist aber ein Irrthum, in welchen die meisten seiner Biographen gefallen sind, alle die romanhaften Begebenheiten, die dort erzählt werden, als so viele dem Gervantes selbst zugehörig anzunehmen. Navarrete hat das Verdienst, diese verworrenen Darstellungen kritisch gesichtet und die Lebensgeschichte des Gervantes auf historische Documente gegründet zu haben. Ihm sind wir durchgehends gefolgt; die Urkunden, auf die sich die Erzählung stützt, konnten hier nicht angeführt werden; sie sind in den Anhängen des trefflichen Navarrete'schen Werkes vollständig abgedruckt.

fundenen Briefe an Philipp II., in seinem Schaven einen der vornehmsten christlichen Ritter zu beßigen und überhäufte ihn, in der Hoffnung, ein hohes Lösegeld zu erpressen, mit Mißhandlungen. Aber der kühne Servantes, statt sich einschüchtern zu lassen, brütete über Plänen zur eignen sowohl, als zur Befreiung seiner Mitgefangenen, und ermunterte sie zu einem Kluchversuche nach Trau; schon waren sie glücklich aus Algier entkommen, aber ein Mohr, der sie zu führen versprochen, ward zum Verräther, und sie mußten zu schlimmern Mißhandlungen in den Kerker zurückkehren. Servantes, als Anstifter, ward am härtesten geüßraß²⁴⁾.

Einer der Gefangenen, der seine Freiheit erkaufte hatte und nach Spanien zurückkehrte, überbrachte dem Vater des Servantes die Kunde von dem Schicksal der beiden unglücklichen Söhne. Der brave Greis verpfändete sogleich sein ganzes Vermögen, nicht beachtend, daß er sich selbst und seine übrige Familie hierdurch in die größte Dürftigkeit versetzte, und sandte alsbald eine nicht unbeträchtliche Summe nach Algier. So wurden die Söhne in den Stand gesetzt, über ihre Freilassung zu unterhandeln; aber Tati Nami forderte so hohes Lösegeld für Mizuel de Servantes, daß dieser die Hoffnung auf die eigene Befreiung vereitelt sah, und seinen Antheil an den überschüssigen Mitteln an seinen Bruder Rodrigo überließ, dessen Freilassung er so im August 1577 bewirkte. Rodrigo mußte bei seiner Abreise versprechen, die Ausrüstung einer Flotte in Valencia oder auf den Balearischen Inseln zu betreiben, die zur Befreiung des

²⁴⁾ Zwei ähnliche Kluchversuche der Christensclaven schildert er in dem Schauspiel *el Trato de Argel*.

Bruders und anderer Christensclaven an der Africanischen Küste landen sollte. Zur Verwirklichung dieses Anschlags waren die Priester eines vornehmen, in Algier gefangenen Spaniers aus dem Hause Alba behülflich. Servantes hatte diesen Plan seit lange in folgender Art entworfen. Westlich von Algier an der Meeresküste lag ein Garten, der dem Alcayden Hassan gehörte. Der Aufseher dieses Grundstücks, ein Kavarellischer Slave, hatte am entlegensten Punkte desselben eine Höhle angelegt, in der er, auf Veranlassung des Servantes, schon seit dem Februar 1577 mehrere Christen versteckt hielt. Nach und nach mehrte sich die Zahl dieser Flüchtlinge und im September gelang es auch dem Servantes, seinem Herrn zu entkommen und sich zu ihnen zu gesellen. Er hatte den Zeitpunkt, wo die versprochene Fregatte erscheinen mußte, richtig berechnet. Sie langte am 28. September an, hielt sich den Tag über verborgen, näherte sich in der Nacht dem Garten und gab den Gefangenen das erharrte Zeichen. In diesem Moment aber erhoben etliche Mohren, die zufällig in der Nähe waren, einen Lärmruf; die Fregatte zog sich zurück, machte bald darauf zwar einen zweiten Versuch zur Landung, war aber bei diesem vollends unglücklich und fiel den Mohren in die Hände.

Servantes und seine Gefährten hofften noch, sich in der Höhle versteckt halten zu können, bis sich neue Aussicht zur Flucht darböte. Aber ein Renegat, Namens el Dorador, der von Anfang an in ihr Geheimniß gezogen war, verräth sie an den König Hassan, der ein Recht auf alle entlaufene Slaven zu haben behauptete, und die Gelegenheit, seine Ketten zu füllen, begierig ergiff. Ein Trupp

Soldaten mußte den Garten des Alcaiden Hassen besetzen, in die Höhle dringen und die Flüchtlinge gefangen nehmen. Servantes erklärte augenblicklich, er habe die Uebrigen zur Flucht verleitet und sei allein strafwürdig. Auf dies Geständniß ward er, mit Ketten beladen, unter Schmähungen und Mißhandlungen des türkischen Pöbels, vor den König geführt, der ihn bald mit List und Schmeichelnworten, bald mit furchtbaren Drohungen zur Angabe seiner Mitschuldigen zu bewegen suchte. Es war nämlich darauf abgesehen, den Vater Jorge Olivar, Sclavenauslöser für die Krone Aragon, in die Schuld zu verstricken. Aber Servantes blieb bei der Versicherung, er sei der einzige Schuldige.

Unterdessen drang der Alcaide Hassen auf harte Bestrafung der Flüchtlinge, und machte durch eigenhändige Erdrosselung des Gärtners den Anfang dazu. Gleiches Loos würde dem Servantes und seinen Gefährten geworden sein, wenn nicht die Habsucht des Königs seine Grausamkeit überwogen hätte. Die Rücksicht auf das zu erwartende Lösegeld erhielt den Gefangenen das Leben; aber sie wurden in einen schrecklichen Kerker geworfen und mit Mißhandlungen überhäuft. Die Schilderung, die Vater Harro von der Beschaffenheit dieser Gefängnisse und von den Grausamkeiten des Königs Hassen entwirft, erweckt Schauder. Der Kerker des Servantes war einer der schlimmsten in ganz Algier.

In dieser trostlosen Lage, täglich Zeugen der Mißhandlung oder Hinrichtung eines Gefährten, und stündlich demselben Loos ausgeiebt, suchten die Gefangenen, meist Spanier, durch Erinnerungen an ihre schöne Heimath, durch Spiele und Tänze, wie sie jeder Spanier liebt, die

Trangsale der Gegenwart zu erheitern. Sie stärkten sich an den Großthaten ihrer Vorfahren, die sie wechselweise in Romanzen besangen, feierten die heiligen Feste ihrer Religion, und ergöhten sich an dramatischen Vorstellungen. So allgemein war die Theilnahme an dem aufblühenden Schauspiel geworden, daß ein dunkler Clavenzwinger zur Bühne ward; so tief waren die Comödien des Lope de Rueda in's Herz des Volks gedrungen, daß Jahre lang dem Vaterland Entfremdete ihre schönsten Stellen zu recitiren wußten ⁹²). Und noch in anderer Beziehung steht der Kerker von Algier mit dem spanischen Theater in Verbindung. Hier empfing Cervantes den Keim zu zweien seiner Schauspiele, welche die Leiden der christlichen Gefangenen schildern, und, zuerst von Lope de Vega in seinen *Cautivos de Argel* nachgeahmt, Veranlassung zu einer Reihe ähnlicher Darstellungen gaben.

Das Verunglücken der frühern Befreiungsversuche hatte den Cervantes nicht eingeschüchtern; mit dem Ungemach stieg die Sehnsucht, es abzuschütteln; „denn die Freiheit,“ jagt er, „ist eins der köstlichsten Güter, die der Himmel den Menschen gab, und für sie, so wie für die Ehre, darf und soll man das Leben wagen; die Gefangenschaft aber ist das größte Uebel, das einen Menschen treffen kann.“ Ein Noth wurde gewonnen, um Briefe des Cervantes an den Befehlshaber von Oran zu überbringen; durch diese sollte ein neuer Versuch, sich und noch drei andere Gefangene zu befreien, eingeleitet werden. Allein der

⁹²) Cervantes, *los Baños de Argel*, jorn. 2. — *Mármol*, *Vida del P. Gracian*, P. 2, c. 7, pag. 98. — *Maeda*, *thálogo* 3º, f. 134

König Hassan entdeckte den Plan, ließ den Voten spielen und verurtheilte den Gervantes als Aussteller der gefundenen Briefe zu zweitausend Peitschenhieben; die Ausführung des letztern Spruches jedoch unterblieb auf vielfache Fürbitten für den edlen Sklaven; — eine Milde, welche um so auffallender war, als um dieselbe Zeit drei andere Spanier wegen eines ähnlichen Vergehens hingerichtet wurden, und sich nur aus der Hochachtung erklärt, zu der ein großer Charakter selbst die rohesten Gemüther zwingt.

Ein neuer, noch umfassenderer Plan, im September 1579 angelegt, ward durch einen Dominicanermönch verrathen. Hassan, um die Gefangenen auf der That ertappen zu können, stellte sich, als wisse er von nichts; die Christen jedoch argwöhnten bald, daß ihr Plan verrathen sei. Ein Valencianischer, in Algier ansässiger Kaufmann, der den Letzteren seine Beihülfe zugesagt hatte und nun für sein Leben und Vermögen zitterte, bot Alles auf, den Gervantes zu schnellerer Flucht auf einem Schiffe zu bestimmen, damit ihm die Folter kein Geständniß abpressen möchte. Aber dieser, unterdessen schon seiner Haft entkommen und im Hause eines Freundes versteckt, verschmähte, sich allein zu retten und seine Genossen in der Gefahr zurückzulassen, suchte den Kaufmann zu beruhigen und schwur, weder Folter noch Tod sollte ihn zur Angabe seiner Gefährten zwingen. Unterdessen ward in den Straßen von Algier ein Befehl des Sultans zur Auslieferung des Sklaven Gervantes ausgerufen und jeder Hehler desselben mit dem Tode bedroht. Sogleich beschloß der Flüchtling seinen Freund von der Verantwortlichkeit zu befreien, und meldete sich beim König. Dieser, um ihn desto mehr einzuschüchtern,

ließ ihm einen Strid um den Hals legen und die Hände auf den Rücken binden, als sollte er aufgefchnüpft werden, und verlangte, als einzigen Weg zur Rettung, die Angabe seiner Mitschuldigen. Gervantes aber blieb sich gleich, versicherte beharrlich, er allein habe entfliehen wollen, und gab zuletzt noch vier Spanier als Theilnehmer an, die aber kurz zuvor schon ihre Freiheit erkaufte hatten. Die Fürsprache eines dem Gervantes gewogenen Renegaten bewog den König noch einmal, dem Sträfling das Leben zu schenken; doch ließ er ihn in den Kerker des Palastes werfen, an Händen und Füßen fesseln und auf's schärfste bewachen.

Es klingt romanhaft und läßt sich doch nach beglaubigten Zeugnissen *) kaum beweisen, daß Gervantes nun einen Plan entwarf, der alle übrigen an Kühnheit übertraf. Dieser ging dahin, einen Aufstand der Christensklaven in Algier zu erregen, sich der Stadt zu bemächtigen und sie Philipp II. zu überliefern; und Gervantes scheint trotz seiner strengen Haft Mittel gefunden zu haben, auf Ausführung des verwegenen Anschlags hinzuwirken. Wie weit das Unternehmen gediehen, ob es förmlich entdeckt und durch welche Mittel es vereitelt worden, ist nicht klar. Gewiß ist, daß König Hassan den Gervantes als den kühnsten und unternehmendsten aller seiner Sklaven, von dem er das Schlimmste zu befürchten habe, kannte. „Um meine Hauptstadt, meine Sklaven und meine Schiffe zu sichern,“ pflegte er zu sagen, „muß ich diesen versammelten Spanier wohlverwahrt halten.“ Dessenungeachtet behandelte er ihn mit ungewöhnlicher Mäßigung. „Ein Einziger,“ sagt

*) E. Navarro, pag. 368.

Servantes selbst. „kam gut mit ihm aus, ein spanischer Kriegermann, Namens Saavedra, dem er, obgleich er Dinge that, die lange Jahre im Gedächtniß der dortigen Einwohner leben werden, und alle, um seine Freiheit zu erlangen, doch nie einen Stockreich gab, noch geben ließ, noch ein böses Wort sagte, während Alle, und er selbst, mehr als einmal fürchteten, er werde ihn für das geringste von dem, was er that, spicken lassen.

Während so mannigfaltiger, aber vergeblicher Versuche des Servantes zur Wiedererlangung seiner Freiheit hatten seine Verwandten in Madrid auf dasselbe Ziel hingearbeitet. Was an eignen Mitteln fehlte, suchten sie durch Bewerbungen bei'm König zu ersetzen; zu diesem Zweck sollte ein Zeugniß der frühern Kriegscameraden des Servantes über dessen Verdienste, und ein Empfehlungsschreiben des Herzogs von Sesia behülflich sein. Rodrigo, der Vater, war gestorben und hatte die Seinen in bitterer Armuth zurückgelassen; die Unterstützung von Seiten des Hofes war lau; und so konnte den Sclavenauflösern, die im Mai 1580 nach Algier abgingen, nur eine geringe Summe zur Auslösung des edelsten Gefangenen mitgegeben werden. Hassan hatte unterdessen die Herrschaft von Algier an einen andern Pascha abtreten müssen und war nach Constantinopel zurückgerufen worden. Servantes war unter den Gefangenen, die er mit schleppen wollte, und befand sich schon auf einer segelfertigen Galeere, als die Sclavenauflöser anlangten; seine Loskaufung also, wenn sie überhaupt geschehen sollte, durfte nicht aufgeschoben werden. Das verlangte Lösegeld aber überstieg um mehr als das Doppelte die mitgebrachte Summe; endlich jedoch gelang es dem Vater Wil, einem

der Redemptoren, theils die letztere durch Anleihen zu erhöhen, theils die Forderungen Hassans herabzustimmen, und Cervantes erhielt am 19. September 1580 seine Freiheit.

Vor er nach Spanien zurückkehrte, suchte er auf un widersprechliche Weise eine Reihe von Verläumdungen, deren Opfer er geworden war, zurückzuweisen. Der Dominicanermönch nämlich, der den letzten Fluchtversuch verathen und dadurch den Haß aller Christen auf sich geladen hatte, suchte nun den unglücklichen Ausgang jenes Unternehmens dem Cervantes aufzubürden und hatte verschiedene Zeugen zur Aussage gegen ihn bestochen. Um jeden Verdacht dieser Art von vorne herein zu entkräften, erbat sich der Verläumdete, ein gerichtliches Zeugniß von eilf seiner Mitgefangenen, sämmtlich aus den edelsten spanischen Familien. Ihre Aussagen enthielten einstimmig die glänzendsten Lobreden. Don Diego de Venavides erklärte, gleich bei seiner Ankunft in Algier hätten ihm verschiedene Christen den Cervantes als einen äußerst trefflichen, edlen und tugendhaften Mann bezeichnet, und er habe in ihm Vater und Mutter wiedergefunden. Luis de Pedrosa sagte auch, es seien zwar viele wadere Ritter in Algier gewesen, aber keiner, der seinen Mitgefangenen so viel Gutes erwiesen habe wie Cervantes; auch zeige dieser in allen Dingen eine ganz eigene Anmuth, und sei so geistvoll und gewandt, daß nur wenige Menschen ihm gleich zu stellen seien.

Nachdem er so die Nothheit seines Verläumders entkräftet, schiffte sich Cervantes am 22. October ein „um,“ wie er sagt, „der größten Freude entgegen zu eilen, die man in diesem Leben haben kann, nämlich der, nach langer Gefangenschaft sicher und gesund in's Vaterland zurückzu-

lehren; denn es gibt“, fügt er hinzu, „auf Erden keine Freude gleich der, die verlorene Freiheit wieder zu gewinnen.“

In der Heimath angelangt, zwang ihn die Dürftigkeit seiner Familie, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen. Er trat unter die spanischen Truppen, die damals das immer noch nicht völlig unterworfenen Portugal besetzt hielten, und unter denen sich auch sein Bruder Rodrigo befand; nahm mit ihm in den Jahren 1581 und 1582 an den Expeditionen gegen die Azoren Theil und half im Sommer 1583 die Insel Terceira erobern und die letzten Anhänger des Priors von Otrato zerstreuen. Genauere Nachrichten über diesen Theil seines Lebens mangeln; in denselben Jahren scheint er auch eine Zeit lang in Oran gestanden zu haben, und während seiner verschiedenen Aufenthalte in Portugal in ein Liebesverhältniß mit einer dortigen Dame getreten zu sein, dessen Frucht eine Tochter, Isabel de Saavedra, war.

Der Lärm des Kriegs vermochte die Muse nicht zu verschrecken, vielmehr scheint um diese Zeit die Liebe zur Poesie, der er selbst in den Kerkern von Algier nicht ganz untreu geworden war ⁷¹⁾, mit neuer Stärke in Cervantes erwacht zu sein. Im Drange des bewegten Soldatenlebens hatte er einen Schäferroman, *Galatea*, gedichtet, der noch wenig originelle Schöpfungskraft verräth und sich nicht eben glücklich an die Werke des Montemayor und Gil Polo schloß. Die *Galatea* erschien gegen Ende des Jahres 1584. Um diese Zeit befand sich Cervantes in *Esquivias*, wo ihn die Liebe zu einer Dame von angesehenen Familie

⁷¹⁾ Daß Cervantes in Algier Verse gemacht hat, geht aus dem Zeugniß des D. Antonio de Zola hervor: der Navarrete, 2. 38.

heißelte; sie hieß Doña Catalina de Palacios Salazar y Boymediano; wann er sie kennen gelernt, und ob er sie unter dem Namen Calatea gefeiert hat, muß dahingestellt bleiben; er vermählte sich mit ihr am 12. December 1584, trat aus dem Kriegsdienst und ließ sich in Esquivias nieder.

Die Nähe von Madrid erlaubte ihm häufige Reisen dorthin, brachte ihn mit verschiedenen namhaften Dichtern in freundschaftliche Verbindung und führte ihn in das literarische Leben der Hauptstadt ein. Wahrscheinlich ward er Mitglied einer jener poetischen Akademien, die, den italienischen nachgebildet, schon unter Carl V. in Spanien entstanden waren. Die gewonnene Ruhe verstatte ihm, sich mit ganzem Eifer der Production zu widmen, und diese der dramatischen Poesie zuzuwenden, vereinigten sich äußere Umstände mit dem inneren Drange; denn die Sorge für den Unterhalt seiner Familie nöthigte ihn, seine literarische Thätigkeit zur Erwerbsquelle zu machen; nichts aber versprach bei dem stark erwachten Hange des Volks zum Theater bessern Ertrag, als die Abfassung brauchbarer Bühnensstücke. Das früheste seiner Schauspiele, *el trato de Argel*, scheint schon bald nach seiner Rückkehr aus Algier, etwa im Jahre 1581, zur Darstellung gekommen zu sein. Hieran reihte sich sodann, vornämlich seit 1584, noch eine beträchtliche Zahl anderer Dramen, deren Aufführung, nach mehrfachen Zeugnissen, bedeutenden Erfolg hatte⁹²).

Dessenunachtet reichte der Ertrag des Comödien-schreibens für den Unterhalt des Cervantes und seiner Fa-

⁹²) Suarez de Figueroa, *Plaza universal*. — Rojas l. c. Cervantes Pról. á las Com. und Vinge al Parnaso.

milie nicht aus. Der unglückliche Dichter bewarb sich, um seiner Noth abzuhelfen, um ein Steuereinnehmeramt im spanischen Amerika, dem letzten Zufluchtsort der Verweisselten, wie er selbst sagt; mußte sich aber mit einer untergeordneten und sehr wenig einträglichen Stelle als Proviantcommissär für die Indische Flotte begnügen, in welcher Eigenschaft er im Jahre 1588 nach Sevilla überückelte. Mit diesem Jahr endet denn die erste Periode seiner Thätigkeit für's Theater, auf die wir unten zurückkommen werden.

Sein Aufenthalt in Sevilla dauerte mindestens zehn Jahre, und wurde nur durch kleinere Reisen nach verschiedenen Ortschaften Andalusens und eine einzige nach Madrid unterbrochen; neben seinen Hauptgeschäften wurde er zu Zeiten mit der Eintreibung von Steuern beauftragt, und arbeitete nebenbei noch als Sachwalter verschiedner Privatleute. Wie hemmend dergleichen Geschäfte auch für seine dichterische Thätigkeit sein mußten, so blieb der Aufenthalt in Sevilla doch nicht fruchtlos; diese herrliche Stadt, die prachvollste und damals reichste von ganz Spanien, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, bot in dem Leben und Treiben ihrer Bewohner ein reiches Feld zu Beobachtungen dar, die hauptsächlich in den trefflichen Novellen Rinconete und Cortadillo und „der eifersüchtige Gütemadurer“ niedergelegt wurden. Die lebenvollen Schilderungen Andalusischer Volkseigenthümlichkeiten, die sich in fast allen Werken des Cervantes finden, konnten auch nur aus eigner Beobachtung hervorgehen; überhaupt ist der eigenthümliche Ton, der seine folgenden Dichtungen vor den frühern charakterisirt, der anmuthige Scherz, die

leichte Ironie, in denen er Meiner wurde, zum Theil dem Leben in dieser Provinz und dem Umgange mit ihren geistvollen und muntern Bewohnern zuschreiben.

Aber eine kränkende Beschuldigung sollte diese Zeit seines Lebens verbittern. Er hatte nämlich einen kleinen Vorrath von eingetriebenen Geldern einem Sevillianischen Kaufmann zur Zahlung in die Staatskasse anvertraut; dieser aber unterschlug sie und verschwand, und so ward der arme Cervantes, unvermögend, die kleine Summe aus eignen Mitteln zu ersetzen, der Veruntreuung öffentlicher Gelder beschuldigt, gefangen genommen, und erst, nachdem es ihm gelungen war, Bürgschaft zu stellen, wieder in Freiheit gesetzt. Von 1598 an fehlen uns für vier Jahre alle urkundlichen Nachrichten über sein Leben. Seine frühern Biographen nehmen an, er habe um diese Zeit in der Mancha gelebt, erzählen von einem Streit, den er in dem Städtchen Argamasilla gehabt, von einer Gefangenschaft dasselbst, während welcher er den Ton Quirote begonnen haben soll, und Aehnliches. Die Grundlage, worauf sich diese Annahmen hauptsächlich stützen, sind die Traditionen, die sich in der Mancha selbst erhalten haben. Nimmt man die genaue Kenntniß der Localitäten jener Gegend hinzu, die sich in dem Quirote zeigt, so gewinnt die Vermuthung, daß Cervantes einen Aufenthalt dasselbst gemacht, einige Wahrscheinlichkeit, wenn auch die Zeit und die nähern Umstände desselben hypothetisch bleiben. Mit Sicherheit aber kann man annehmen, daß er in diesen Jahren jenes herrliche Werk, die *Yierde* nicht bloß der Spanischen, sondern der Europäischen Literatur, entwarf und zum Theil ausführte.

Zu Anfang des Jahres 1603 begab er sich an den Hof von Valladolid, theils um die erwähnten Anschuldi-
gungen, die um diese Zeit wider ihn erneuert wurden
zurückzuweisen, theils um seine gerechten Ansprüche auf
Belohnung langjähriger Dienste geltend zu machen. Neues
scheint ihm gelungen zu sein; doch mißglückte so vollkommen,
daß er alle ferneren Günstbewerbungen aufgab und fortan
nur von der Föhrung von Geschäften die ihm Privatleute
anvertrauten, und vom Ertrage seiner Schriften lebte.
Der Ton Quijote erschien zu Anfang des Jahres 1605;
aber das Aufsehen, das er in ganz Spanien, ja Europa
erregte, wirkte nicht auf Verbesserung der Lage seines Ur-
hebers zurück, und zog ihm überdies vielfältige Angriffe
zu, theils von übelwollenden, wenn auch geistreichen Dich-
tern, wie Góngora, Christoval Suarez de Figueroa und
Gstevan Manuel de Villegas, theils von dem Herr der
blinden Aebeter des Lope de Vega, der in dem Gespräch
mit dem Canonicus nicht mit dem unbeschränkten Lobe
überschüttet worden war, das sie verlangten. Mit Unrecht
jedoch hat man dem Lope selbst Feindseligkeit gegen seinen
großen Zeitgenossen Schuld gegeben, wie später ausführlich
gezeigt werden soll.

Im Jahre 1606 wurde der Hof nach Madrid zurück-
verlegt; um eben diese Zeit scheint sich Cervantes mit seiner
Familie daselbst niedergelassen zu haben. Der allgemeinen
Sitte jener Zeit gemäß, der selbst die ersten Magnaten
des Reichs, wie z. B. der Herzog von Lerma, Folge leisteten,
trat er in eine geistliche Bröderschaft. Seine äußeren
Umstände besserten sich in nichts. Der nun schon bejahrete
Dichter lernte immer mehr resigniren, und suchte in tiefer

Zurückgezogenheit, in treuer Pflege der geliebten Poesie den
 Lobdank der Welt zu vergessen. 1612 erschienen die zum
 Theil schon in Sevilla, zum Theil erst jetzt entstandenen
Novelas exemplares, die auch mit der Geschichte des
 Theaters in so fern zusammenhängen, als sie zahlreichen
 Schauspielfachern Stoff für ihre Dramen gegeben haben **).

**) Folgendes Verzeichniß wird sich leicht noch vervollständigen
 lassen:

Die *Gitana de Madrid* erzeugte zwei gleichnamige Stücke
 von Montalvan und Zúñiga;

die *Ilustre fregona* wird unter gleichem Titel von Pepe de Vega,
 zwei andere von Vicente Fagundo und Canizares, und die *Hija*
del Mesonero von Torro de Alcantara u. Gorboba;

der *beccando viduiera* das gleichbenannte von Morete;

die *Señora Cornelia* das Schauspiel *Quien dá luego dá dos*
veces, von Tisbe de Molina;

der *veloso extremeño* zwei eben so betitelte von Pepe und
 Montalvan;

die *luzes de la sangre* das gleichnamige von Guillen de
 Castro;

Von ausländischen Dramatiken dieser Novellen führte ich an:

La force du sang, von Hardy.

L'amant libéral von Bouscal und de Brys nach dem *Amante*
liberal.

Eine gleichnamige *Tragicomédie* von Scudery.

Die *deux pucelles* von Rotrou nach den *dos doncellas* des
 Cervantes.

The *spanish gipsy* von Middleton und Rowley nach der *gi-*
tanilla und der *luzes de la sangre*;

Love's Pilgrimage von Beaumont und Fletcher nach den *dos*
doncellas;

The *chances* von denselben nach der *Señora Cornelia*.

Der P. Quijote hat zu folgenden Schauspielen Anlaß gegeben:
 D. Quijote de la Mancha von Guillen de Castro; ein gleichnamiges
 (nicht mehr vorhandenes) Stück von Calderon; *Los invencibles* be-

Bald darauf folgte die Reise zum Parnas, ein wunderbares Werk, das neben vielen treffenden und geistvollen Urtheilen, neben Stellen von hohem poetischem Schwunge andere enthält, die nur verflüchtete Verzeichnisse spanischer Dichternamen sind. Ein Anhang in Prosa bezweckte, auf die älteren vergessenen Theaterstücke des Verfassers wieder aufmerksam zu machen, Schauspieler und Publicum als undankbar anzuklagen und einige in den letzten Jahren gedichtete Schauspiele zu empfehlen. In der Hoffnung, von Neuem auf den Theatern der Hauptstadt zu glänzen, hatte er verschiedne Comödien und Zwischenspiele verfaßt und sich bemüht, sie zur Aufführung zu bringen; doch umsonst; kein Schauspieldirektor wollte sie. Um sie nicht ganz ungenützt zu lassen, bot er sie dem Buchhändler Villarreal zum Verkaufe an, dieser aber erklärte ihm anfänglich, von seiner Prosa lasse sich viel erwarten, von seinen Versen nichts; gab jedoch zuletzt nach und druckte im Jahr 1615 den Band Comödien und Extramejes, der zu so wunderlichen Hypothesen Anlaß gegeben hat.

Um diese Zeit erregte ein seltsames literarisches Product in ganz Spanien Aufsehen. Es war eine Fortsetzung des Don Quixote von einem gewissen Avellaneda, hinter welchem Namen sich wahrscheinlich ein Aragonischer Geistlicher und Comödientichter versteckte. Dieser fälsche

chen de D. Quijote von Francisco de Avila (im 8. Bande von Kere's Theater): El curioso impertinente von Guillen de Castro; Las Rodas de Camacho von Melendez Valdes; D. Quichotte de la Manche, deux parties, von Guerin de Bénéral; Sancho Pança von Du Fresnoy; le Curieux impertinent, von de Brosse, eine ebenso betitelte Comedie von Destouches und Sancho Pança, gouverneur von Dancourt.

Don Quirote war nicht ohne Geist und Erfindungsgabe geschrieben, enthielt aber die böhartigsten Schmähungen gegen den so unendlich überlegenen Verfasser des ächten. Gervantes antwortete auf diesen leidenschaftlichen Angriff durch den zweiten Theil seines Romans, dessen Gediegenheit selbst seine Feinde verstummen machte. Die edle Mäßigung, die er in dieser, wie in andern Streitigkeiten bewahrte, verdient als Muster aufgestellt zu werden.

Der zweite Theil des Don Quijote war das letzte Werk, das Gervantes selbst herausgab; aber seine Schöpferkraft war nicht verfliegt. Die Unterstützung, die ihm von zwei edelmüthigen Magnaten, dem Grafen von Lemus und dem Erzbischof von Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, zu Theil ward, machte die letzten Jahre seines Lebens zu den glücklichsten und gab ihm volle Ruhe zur Ausführung seiner dichterischen Entwürfe; diese waren eine Fortsetzung der Galatea, ein Lustspiel *el engañao à los ojos*; zwei Werke, deren Natur unbekannt ist, *el Bernardo* und *las naranjas del jardo*, und der Roman *Petisiles* und *Sigismunda*; nur die letzte dieser Dichtungen hat uns das Schicksal gegönnt. Gervantes gab dem *Petisiles* den Vorzug vor allen seinen Werken; das allgemeine Urtheil hat anders entschieden; aber was man diesem Werke auch vorwerfen möge, man wird nicht umhin können, es anzusehen; der achtundsechzigjährige Greis, der eine Dichtung von so überreicher Phantasie hervorzubringen vermochte, darf wohl, nach dem Galteronischen Bilde, mit einem Vulkan verglichen werden, der unter seiner Schneedecke feurige Ströme birgt.

Er hatte den *Petisiles* gegen den Frühling 1616 be-

endigt; sein Gesundheitszustand war um diese Zeit Vesperg-
nisi erregend; er hoffte Besserung von Veränderung der
Luft und trat eine Reise zu seinen Verwandten nach O-
quivias an. Aber das Uebel verschlimmerte sich; er sah
den Tod voraus, und wollte zu Hause sterben. Die Rück-
reise nach Madrid gab ihm Stoff zu jener zugleich launi-
gen und rührenden Vorrede seines Romans. Alle Hoff-
nung zur Wiedergenesung verschwand; er empfing die letzte
Selsung, schrieb noch auf dem Sterbebette den witzigen Brief
an den Grafen von Lemos, der sich vor dem Verfüls befindet,
und starb am 23. April 1616 im 69. Lebensjahr. Still
und ohne Gepränge ward er bestattet; nicht einmal ein
einfacher Denkstein bezeichnet seine Grabstelle, und erst in
den letzten Jahren ist das Andenken des Mannes, der
mehr als die Könige und Großen seiner Zeit für den Ruhm
Spaniens gewirkt hat, durch ein Monument geehrt worden.

Die Thätigkeit des Cervantes im dramatischen Fach
zerlegt sich, wie schon im Laufe des Obigen klar ward, in
zwei verschiedne Perioden, deren erste die Zeit unmittelbar
nach seiner Rückkehr aus Algier bis zu seiner Versetzung
von Madrid nach Sevilla (1581—1588) begreift, die
zweite mindestens zwanzig Jahre später beginnt und bis
an den Ausgang seines Lebens reicht. Zwischen beide fällt
dann ein Zeitraum, der die dramatische Muse des Dichters
gwar feiern sah, denselben jedoch in einer eigenthümlichen
kritischen Stellung zur damaligen Schauspielrichtung zeigt
und insofern in der Theatergeschichte nicht unberücksichtigt zu

lassen ist. Nur die erste dieser Perioden gehört, streng genommen, in die Grenzen des vorliegenden Buchs; des Zusammenhanges wegen scheint es jedoch angemessen, hier, der Zeitrechnung verweilend, zugleich auch die Betrachtung der folgenden anzureihen.

Vorher Gertrudis im reiferen Mannesalter die eigen-
thümliche Sphäre der Dichtung eroberte, in der sich der
Reichthum seines Talentes am freiesten entfalten konnte,
hatte er zahlreiche Versuche in fast allen Gattungen der
Poesie gemacht. Sein leicht erregbarer, nach den verschie-
denen Richtungen hin in Bewegung gesetzter Geist be-
durfte der Anstrengung, um sich zur Selbstständigkeit durch-
zuarbeiten. Durch zwei Schafersromane nach damaligem
Modergeschmack stellte er sich in die Reihe der Nachahmer
des Montemayor und Gil Polo, durch zahlreiche, nun ver-
schollene, Romane und lyrische Gedichte unter das Heer
von Poeten, die ohne hervorragende Eigenthümlichkeit in
den einmal gangbaren Formen fertdichteten. Seine Auf-
merksamkeit und Productivität auch auf das Drama zu
lenken, kamen verschiedene Umstände zusammen. Er hatte
schon als Kind den Aufführungen des Lope de Rueda
beigewohnt und war Zeuge der Wirkungen gewesen, die
selbst untergeordnete Producte durch die lebendige Darstellung
hervorzubringen vermögen; die Theater von Madrid, die
er später in der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte,
boten genug Veranlassung zu ähnlichen Wahrnehmungen dar.
Schon dieß genügte, seinen aufstrebenden, nach einer ehren-
vollen Stellung in der vaterländischen Literatur und nach
Einfluß auf die Nation begierigen Geist auf die Bühne
hinzuweisen. Der Beifall, mit dem sein erstes Stück auf-

genommen wurde, ermutigte ihn zum Fortschreiten auf der betretenen Bahn; die Werke des la Cueva, Ariada und Virues zeigten ihm den Weg, auf dem zu einer höheren literarischen Ausbildung des Drama's zu gelangen war; der Aufenthalt in der Nachbarschaft der Hauptstadt und die Sorge für das Fortkommen seiner Familie traten hinzu, seine Verbindung mit dem Theater zu befestigen; und so lieferte er mit ungemeiner Productivität binnen weniger Jahre zwanzig bis dreißig Comédien, die sich sämmtlich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten ¹⁰⁰⁾. Die Hast, mit der diese Arbeiten verfaßt sein müssen, und der nachlässige Ton, womit in der unten citirten Stelle von ihnen geredet wird, könnten auf die Vermuthung führen, der Verfasser habe mit denselben keine höheren, über ihre momentane Bestimmung hinausreichenden Absichten gehabt. Verschiedne andre Stellen seiner Schriften beweisen jedoch das Gegentheil ¹⁰¹⁾. Noch in seinen späteren Lebensjahren, als sein Ruf in einem anderen Literaturgebiete längst

¹⁰⁰⁾ „Die Darstellung der Schauspiele erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen Verleht von Algier und meine Verhörung von Numantia spielen sah, so wie die Zerschlagung, worin ich mich unterhand, die Schauspiele von fünf Tornados, die sie bald dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich sagte, oder (um besser zu sagen) ich war der Erste, welcher die verborgnen Gedanken und Eindrücke der Seele darstellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifalle der Zuschauer allegorische Personen auf die Bühne brachte. Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Quefen oder sonstigen werthbaren Dingen bedacht hatte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Rinken, Gescheit und Leben.“

¹⁰¹⁾ *Vinco al Parnaso*, adjunto. — D. Quijote, P. I., cap. 44.
 Serie. 2. Bd. in 2 Bde. 1. Bd.

fest stand, spricht er mit Wohlgefallen von den dramatischen Versuchen seiner Jugend und scheint einen Theil seines Lichteruhms auf sie gründen zu wollen; und dürfen wir dies Selbstgefühl als einen Maassstab für den Werth jener Productionen ansehen, so muß die Sorglosigkeit um so mehr beklagt werden, womit er die Aufbewahrung derselben durch den Druck vernachlässigt und die Nachwelt außer Stand gesetzt hat, seine Verdienste als Dramatiker in ihrem ganzen Umfang zu würdigen. Nur einem günstigen Zufall wird es verdankt, daß wenigstens zwei seiner Ältern Schauspiele handschriftlich dem Untergang entronnen sind und zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Druck erschienen konnten.

Das erste derselben, *el trato de Argel*, ist ohne Zweifel das früheste des Gervantes, und wenn nicht schon, wie Velicer und Navarrete annehmen, während der Gefangenenschaft in Algier, doch gewiß unmittelbar nach der Rückkehr von dort aus den frischen Erinnerungen an die erduldeten Leiden geschrieben ¹⁰⁷⁾. Wir haben hier ein rührendes und ergreifendes Gemälde von den Drangsalen der Christenklaven, die der Verfasser in nächster Nähe gesehen und mitempfunden hatte, aber vom Drama nicht viel mehr als den Namen; denn die verschiedenen Gruppen und Situationen, in welche die Handlung zerfällt, sind durch einen sehr spärlichen Faden des Interesses mit einander verbunden. Den Mittelpunkt des Interesses bildet die Liebe des Aurelio und der Silvia, die sich Beide zu Algier in

¹⁰⁷⁾ Mejias nennt es als gleichzeitig mit den Schauspielen des *la Guerra*.

der Sklaverei beschuden. Aurelio wird von seiner Geliebten Zara, der Frau des Negaten Jus, geliebt, und diese wendet, mit Hülfe ihrer Aennudin Zatina, alle ihre Kräfte an, um ihn zu verführen; aber er bleibt standhaft. Dies wird in der ersten Scene geschildert. Dann treten ein Paar andre Sklaven, Saavedra und Pedro Alvarez, auf und schildern die Leiden ihrer Gefangenenschaft. Jus beauftragt den Aurelio, Silvia zu seinen Gunsten zu stimmen und Aurelio stellt sich, als wolle er den Auftrag ausführen. Die folgende Scene stellt mit lebhaften Farben den Sklavemarkt und den Jammer des Gefangenverkaufs dar. Hieraus sehen wir, wie Zatina eine Zauberbeschwörung anstellt, um Aurelio der Zara geneigt zu machen. Eine Furie erscheint und verkündigt, daß nur die Nothwendigkeit und die Gelegenheit den Starrsinn des Christen brechen können. Diese allegorischen Figuren erscheinen denn auch und suchen den Aurelio williger zu machen, richten aber nichts aus. Dann sieht man den Pedro Alvarez, welcher seinem Kerker entflohen ist, in der Wüste, wo er den Weg verloren hat und ermattet niederfällt. Er ruft die heilige Jungfrau an, und sieht alsbald einen Löwen erscheinen, der sich ihm zur Seite niederlegt und ihm dann voranschreitet, um ihm den Weg zu zeigen. Am Schlusse wird in Algier die Ankunft des Aray Juan Gil, eines spanischen Sklavenauslösers, angekündigt, und Aurelio, Silvia, Saavedra (Gervantes) und die übrigen Gefangenen werfen sich betend, in der Hoffnung, erlöst zu werden, auf die Knie. — Der Anfänger in der Kunst gibt sich in diesem Stücke überall kund, und die Achtung für den großen Namen des Verfassers kann uns nicht abhalten,

den *Trato de Argel* tief unter die gleichzeitigen Leistungen des *la Guerra* zu stellen. Aber was dem Werke an dramatischem Gehalt und poetischem Werth abgeht, um für ein Kunstwerk gelten zu können, das ersetzt es durch ein anderes Interesse, vor dem alle Kritik verstummen muß. Denn wer vermöchte sich dem Eindruck zu verschließen, den diese Schilderung der eignen Leiden durch den schwergeprüften Dichter hervorrufen muß? Wer kann die Szenen, wo er sich selbst unter dem Namen Saavedra auf die Bühne bringt, ohne Theilnahme und Rührung lesen? Und wer wird nicht den edlichen Eifer anerkennen, mit dem er seine Mitbürger für die Auslösung der in Alger gefangenen Christen zu begeistern sucht? Selbst die vielen prosaischen Züge in dieser Darstellung erregen unsere Theilnahme nur um so mächtiger.

Ein ganz anderer Geist, der Geist schiedler Poesie spricht aus der *Numantia*. Wenn dieses Gedicht, wie angenommen werden muß, nicht viel später als das vorige verfaßt ist ¹²¹), so muß man zugestehen, daß der Verfasser binnen Kurzen Riesenschritte gemacht hat. Daß die *Numantia*, wie behauptet worden ist, ein in der ganzen spanischen Literatur einzig und isolirt dastehendes Werk sei, widerlegt sich zwar durch genauere Kenntniß des älteren Theaters, denn sie steht in Form, Styl und der ganzen

¹²¹) Die *Numantia* besteht, nach der älteren Weise, noch aus vier Jornadas, während die *Guerra naval* (oben die neue Eintheilung in drei Theile). Cervantes machte, wie wir sehen, Anstöße. Obgleich dieser Eintheilung in drei; um aber dies mit reinem Anschein von Recht thun zu können, mußte er sie mindestens gleichzeitig mit *Puñal*, also wohl nicht später als 1583, bereits angewandt haben.

Behandlungsweise nahe Verwandtschaft mit den Schauspielen des Juan de la Cueva, und die nächste mit dessen *Naos de Roma*; aber daß sie alle Werke des Sevillanischen Dichters bei weitem übertrifft, kann nicht in Abrede gestellt werden. Es war ein gewagtes Unternehmen, die Zerstörung der alt-spanischen Rasse Rumantia, einen mehr für's Opus gehaltenen Gegenstand, zum Verwurf eines Trama's, eine ganze Stadt und ihre Bewohner zu dessen Helden zu machen; und nur einer freien, in die Weise der hebräischen und christlichen Dichtung gleich stark hinübergreifenden Form des Schauspiels konnte es überhaupt gelingen, diesen Stoß zu bewältigen. Der Verfasser wird also nicht zu tadeln sein, daß er die Charaktere in ganz allgemeinen Zügen gehalten und die Handlung in verschiedene Situationsbilder zerlegt hat, die durch kein anderes Band, als durch ihren gemeinsamen Bezug auf das Schicksal von Rumantia, mit einander zusammenhängen. Die Einheit des Interesses ist durch die Gruppierung aller Einzelnen um diesen gemeinsamen Mittelpunkt genügend erhalten, und der Dichter hat nicht verkannt, die Theilnahme stets auf denselben Punkt hingleiten zu lassen. Kein Umstand, der Bewunderung, Entsetzen und Mitleid hervorbringen kann, ist vergessen; der aufopfernde Heldennuth der Bürger die Wohlthaten verhungender Kinder, die Verweisung der Mütter, die unheilvollen Vorbedeutungen bei dem Säbuepfer, die Wiederaufweckung eines Toten durch Zauberprüche und seine düsteren Prophezeiungen; alle diese Züge mit der entlichen Katastrophe, wo sich ein ganzer Volkstamm unter den rauchenden Trümmern der Baierstadt begrübt, bilden ein Gemälde von erschütternder und

hochtragender Wirkung — Wie schön und großartig nun das Ganze auch gedacht, wie edel und feurig größtentheils die Darstellung ist, so lassen sich doch einzelne Stellen nicht verkennen, die dem Werke einigen Eintrag thun. Dabei soll zwar die Einführung der allegorischen Figuren, auf die sich Cervantes so viel in Gute thut, nicht unbedingt gerichtet werden, denn es ist einzuräumen, daß sie hier im Allgemeinen besser angebracht ist, als im *Trato de Argel*, und daß wenigstens die Scene, wo Hypania und der Hingott Luero die künftigen Schicksale des Baerliandes verkündigen, ihre Wirkung nicht verfehlt; wohl aber die ermüdende Beschreibung des ersten Altes und die Einschaltung der Fieberdekenen zwischen zwei jungen Numantnern, die, obgleich an sich schon gedacht, sich nicht recht mit dem Tone des Ganzen verschmelzen wollen.

Sieht man von diesen einzelnen Uebelständen auf die hervorragenden Vorzüge der Numantia zurück und läßt ungleich die frühe Entstehung dieser Tragödie nicht außer Acht, so erscheint der Verlust der übrigen dieser älteren Stücke des Cervantes, die sein Talent ohne Zweifel in noch höherer Ausbildung zeigen würden, besonders beklagenswerth. Namentlich wäre man auf die *Confusa* hingewiesen, deren sich der Verfasser an mehreren Stellen rühmt, indem er sie als eine gute unter den beiden *Comedias de capa y espada* bezeichnet. Die Titel der übrigen, insofern wir davon Kenntniß haben, sind: *la batalla naval* (vermutlich die Schlacht von Lepanto), *la Jerusalem*, *la gran Turquesa* ¹⁶⁰²), *la Comedia de la Amante*

¹⁶⁰²) Die *Numantia*. Diese Numantia ist identisch mit der später

ó la del Mayo, el bosque amoroso, la única y bizarra Arinda. Vielleicht daß ein günstiger Zufall einmal wieder zur Entdeckung dieser Comödien und so zur Ergänzung einer fühlbaren Lücke in der spanischen Literaturgeschichte führt. Die späteren Werke unseres Dichters, in denen er seine Selbstständigkeit einer fremden Manier opferte, vermögen in dieser Hinsicht keinen Ersatz zu bieten.

Der Zeitraum, welcher diese späteren Schauspiele des Cervantes von den früheren trennt, fällt ziemlich genau mit einer der wichtigsten Epochen der Theatergeschichte zusammen, jener nämlich, in welcher sich die neuen, eigenenthümlichen und sehr bestimmt ausgeprägten Formen des Drama's, die der spanischen Nationalcomödie von nun an für anderthalb Jahrhunderte eigen blieben, zuerst entwickelten und festen Fuß auf den Bühnen faßten. Gleich nach der Entfernung unseres Dichters von Madrid war Lope de Vega aufgetreten und hatte schon durch seine ersten dramatischen Versuche die Gunst des Publicums dergestalt gewonnen, daß er als Sieger über alle seine Vorgänger und Zeitgenossen gelten konnte. Die Genialität seiner Erfindung, die Leichtigkeit seiner Darstellung und seine außer Unglaubliche gränzende Fruchtbarkeit machten ihn bald zum Alleinherrscher der Bühne; andere begabte Männer säumten nicht, die von ihm eröffnete Bahn des Erfolges zu betreten; und in Kurzem bestimmten sich durch diese Schule Geist und Form aller Gattungen des Schauspiels in der Art, daß der Nationalgeschmack nichts mehr auf den

gebrachten Gern Mollath, in 1719, da die letztere sich auf ein ein in Anfang des sechzehnten Jahrhunderts verfallener Strichpunkt ansetzt (E. Navarrete, Vida de Cervantes, S. 200).

Prettern duldete, was sich nicht dieser Weise angeschlossen. So waren denn selbst die besten, noch kurz zuvor bewunderten Stücke in anderem Styl über den glänzenden Erfolg der neueren bald vergessen, und wer seinen Ruhm als Schauspielendichter behaupten wollte, war genöthigt, den Forderungen des Publikums nachgebend, die neue Richtung einzuschlagen. Cervantes, dem Mittelpunkt dieses Strebens entrückt, und überdies mit anderen Arbeiten beschäftigt, begnügte sich, statt mit den Theaterhelden des Tages in Wettkampf zu treten, bei der weiteren Entwicklung der dramatischen Kunst zunächst mit der Rolle eines Zuschauers und Beurtheilers. Die ausführlichsten und bei weitem wichtigsten unter den verschiedenen Stellen seiner Schriften in denen er seine hierauf bezüglichen Ansichten niedergelegt hat, findet sich im 48. Capitel des Don Quixote. Er stellt sich hier in offene Opposition mit der Richtung des öffentlichen Geschmacks, indem er die Mehrzahl der beliebten Bühnenstücke dieser Zeit anerkannte Albernheiten ohne Kopf und Fuß, Spiegel des Abenteuerlichen, Muster von Ungereimtheiten und Abbild der Sittenlosigkeit nennt, und die Dichter einer unverantwortlichen Nachgiebigkeit gegen die unverständige Menge beschuldigt. Die Schärfe und Bitterkeit in dieser Kritik ist ohne Zweifel von einer Mißstimmung des Verfassers über die glänzenden Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen und die dadurch herbeigeführte Vernachlässigung seiner eignen dramatischen Leistungen herzuweisen, und in dieser Allgemeinheit muß man das ganze Urtheil allerdings für ungerecht halten. Betrachtet man aber seine Ausstellungen im Einzelnen und entleidet sie der Uebertreibungen, welche Gerechtigkeit und Unmuth

hinzusetzen, so wird man nicht umhin können, ihnen in manchen Punkten beizustimmen. Der dem Cervantes vielfach gemacht Vorwurf, er habe das romantische Drama überhaupt verunglimpft, kann keineswegs für begründet gelten. Das spanische Theater in die Regeln des Aristoteles zwängen, oder überhaupt auf Nachahmung der alten Classiker dringen zu wollen, fiel ihm nicht ein, und sein einziger Ausdruck in seinen sämtlichen Schriften deutet hierauf hin. Nur die Schroffheit des Urtheils, womit die citirte Stelle im Don Quixote ansetzt, hat die Meinung veranlassen können, er habe das Nationaldrama selbst in seinen Grundbedingungen angreifen wollen; aus der weiteren Ausführung aber wird klar, daß nur von einzelnen Uebeln die Rede ist, die sich wirklich in Menge in dasselbe eingeschlichen hatten. Um die Motive der Unzufriedenheit des Cervantes richtig zu würdigen, muß man, statt bloß auf die Höhepunkte dieses Literaturgebiets, auf die mittelmäßigen und geringen Werke blicken die, durch das Bedürfniß der Theaterdirectoren hervorgerufen und in ungeheurer Masse producirt, kein höheres Ziel als den Beifall der Menge kannten; auf die Arbeiten der untergeordneten Dichter, die sich Ausschweifungen und Uebertreibungen aller Art, der Verachtung aller Regeln der Kunst und Natur recht mit Behagen hingaben. Und liefern doch selbst die Schriften des Lope de Vega Beispiele genug, zu welchen unerhörten Verirrungen ungezügelter Phantasie, Hast der Production und Anbequemung an einen verordneten Zeitgeschmack selbst das glänzendste Talent verführen können!

Der Tadel des Cervantes trifft nun im Einzelnen zuerst den raschen Wechsel der Zeiten und Orte. „Nun,

sagt er, „eine größere Abenteuerlichkeit bei Behandlung einer Fabel gedacht worden, als wenn im ersten Austritt des ersten Aktes ein Kind in den Bindeln erscheint, welches im zweiten als härtiger Mann austritt, oder wenn der erste Aufzug eines Schauspiels in Europa beginnt, der zweite in Asien fortspielt und der dritte in Africa endigt?“ Wie der Zusammenhang ausweist und wie namentlich aus der Betrachtung der Stücke, die als tadelfrei empfohlen werden, erhellt, wird aber hier nicht auf Beobachtung der Einheiten gedrungen, sondern nur der Mißbrauch einer an sich erlaubten Freiheit getadelt. Daß viele damalige Dichter einen solchen Mißbrauch wirklich auf's höchste trieben, daß ihre Sucht, den Zuschauern möglichst vielerlei vor Augen zu führen, ein ganz willkürliches Schalten mit Ort und Zeit hervorrief und so durch Zerstückelung die Gesamtwirkung ihrer Compositionen mannigfach beeinträchtigte, läßt sich nicht läugnen, und in so fern muß man sich ganz mit dem Cervantes einverstanden erklären. Zweifelhafter kann man über den zweiten Hauptpunkt in seiner Kritik sein. Er scheint, in Verleennung des wahren Weisens der Poesie, einen direkten moralischen Zweck vom Schauspiel verlangt und hiernach allerdings einen falschen Maßstab zur Beurtheilung des spanischen Drama's mitgebracht zu haben. Kann aber keinem von diesem Gesichtspunkt ausgehenden Tadel auch nicht vollkommen beigestimmt werden, so ist ihm doch in so fern gleichfalls Geltung zuzugestehen, als er nur die Extreme und Ausdehnungen treffen soll, zu denen die Abwesenheit alles Ernstes und die Verachtung aller Moral in vielen damaligen Bühnenstücken führten.

Was weiter gegen die neue dramatische Literatur vor-

gebracht wird, ist größtentheils nicht unbegründet, soweit die schlechten Productionen der geringen Theaterschreiber gemeint sind, versteht aber, gleich dem Vorigen, sein Ziel theilweise durch die Allgemeinheit, mit der Gutes und Schlechtes in eine Masse zusammengeworfen werden. „Gibt es — wird gesagt — eine größere Abgeschmacktheit, als uns den Greis in Jugendkraft, den Jüngling feig, den Diener voll Verehrsamkeit, den Edelknaben als weissen Rathgeber, den König als Tagelöhner, die Prinzessin als Küchenmagd vorzuführen? Ist die Wahrscheinlichkeit die Hauptfache bei einem Schauspiel, wie kann da auch nur ein ganz gewöhnlicher Verstand Befriedigung finden, wenn angenommen wird, die Handlung falle in die Zeit Königs Pipin oder Karl's des Großen, und zu derselben Zeit Kaiser Heraculus, der die Hauptrolle spielt, mit den Kreuzfahrern in Jerusalem einziehen und das heilige Grab, wie Gottfried von Bouillon, erobern soll, während doch eine lange Reihe von Jahren den Einen von dem Andern scheidet? Oder wenn dem Schauspiel etwas Gedichtetes zu Grunde liegt und geschichtliche Ereignisse einmischten und Bruchstücke anderer, die verschiedenen Personen zu verschiedenen Zeiten begegneten, beigemischt werden, und zwar ohne wahrscheinlichen Zusammenhang, bloß aus banalgeißlichem, auf keine Weise zu entschuldigendem Irrthum? Und das Schlimmste ist: es gibt Unwissende, die darin die Vollkommenheit suchen und andere Ansichten für Kleinigkeitskrämerei erklären. Wie, wenn wir vollends auf die geistlichen Schauspiele kommen? Was werden da für falsche Wunder erdichtet? Welche Unrichtigkeiten und Mißverständnisse kommen da vor, indem sie die Wunder des einen Heiligen dem andern zuschreiben!

Ja, auch in weltlichen Stücken erdreissen sie sich, ohne weiteres Bedenken und aus keiner andern Rücksicht Bunker zu lassen, als weil sie meinen, ein solches Wunder, oder eine solche Mechanie, wie sie es nennen werde sich da gut annehmen und den unwissenden Pöbel in's Theater locken. Wie sehr getriecht das Alles zur Verminde- rung der Wahrscheinlichkeit, zur Gutmuthung des Geschichtlichen, ja zur Schamte spanischer Geisteskraft! Jean de Andäuer, welche mit vieler Genauigkeit die Gesetze des Schauspiels beobachtet, halten uns, wenn sie die Abgeschmacktheiten und Auschweifungen, die wir begeben, bemerken, für roh und unwissend."

Die entsprechenden Beispiele zu allen diesen Mängeln sind leicht aufzufinden. Daß indessen hier, wie bei Allem, was Cervantes in diesem Kapitel Tadelndes vorbringt, mit Unrecht auf die ganze dramatische Literatur Spaniens bezogen wird, was nur einen Theil derselben treffen kann, springt in die Augen. War um die Zeit, als der erste Band des Don Quixote geschrieben wurde, das Nationalschauspiel auch noch nicht zu seiner feinsten Ausbildung gelangt, so lagen doch schon damals genug Stücke vor, auf welche dies ganze Regime von Fehlern keine Anwendung finden konnte; und wie viel poetisches Verdienst wozu wieder bei andern die einzelnen VerstöÙe auf! Das Bewußtsein hiervon scheint denn auch dem Cervantes nicht gefehlt zu haben, weshalb er seinen Invektiven einzelne mildernde Bemerkungen hinzusetzt. „Die Schuld aller der aufgezählten Ungebüßnisse," sagt er, „liegt nicht immer an den Dichtern, welche die Comödien schreiben, denn manche von ihnen wissen recht gut, worin sie fehlen und vertheilen vortreflich, wie sie es

machen sollten; da aber die Schauspiele zu einer künstlichen Waare geworden sind, so sagen sie, und mit Recht, die Schauspieler würden sie nicht kaufen, wären sie nicht nach dem beliebten Zuschnitt, und so sucht sich der Dichter nach dem zu bequemen, was der Schauspieler, der ihm seine Arbeit bezahlen soll, verlangt. Laß dem so sei, laun man an den vielen, ja zahllosen Schauspielen sehen, die ein hochbegabter Dichter in unsern Landen mit so viel Anmuth und Witz, in so herrlichen Versen, mit so viel guten Einfällen und gewichtigen Denkprüden, mit Einem Wort in einer so bereckten und erhabenen Sprache verfaßt hat, daß die Welt seines Ruhmes voll ist. Weil er sich aber nach dem Geschmack der Schauspieler bequemen wollte, hat er nicht bei allen — wie es ihm mit einigen gelungen ist — den erforderlichen Grad von Vollkommenheit erreicht.“ — Weiter werden einige Comédien verschiedner Verfasser andrücklich von dem Verdammungsurtheil, das die übrigen trifft, ausgenommen und als tadelfrei und kunstgemäß gerühmt; nämlich *la Isabela*, *la Filis*, *la Alexandra*, *la ingratitud vengada*, *el merceder amante* und *la enemiga favorable*. Nirgends indessen erscheint die Kritik des Cervantes in einem so zweideutigen Licht wie hier; denn was diesen Stücken ein besonderes Lob vor vielen anderen zuführen konnte, läßt sich nicht leicht absehen. Bei den drei ersten, den bald näher zu betrachtenden Werken des Argensola, laun der Grund allein in einer Vorliebe des Cervantes für die ältere Weise des Schauspiels, in der er selbst so lange thätig gewesen war, gefunden werden; in der *Isabella* und der *Alexandria* wenigstens sind laun andere Motive zu dem ungemessenen Lobe, das er ihnen spendet, zu

entdecken. Noch mehr muß die Auszeichnung auffallen, welche dem „betrapten Uebank“ widerfährt, falls nämlich hermit das gleichnamige Stück des Lope de Vega, eine der allgeringfügigsten Productionen dieses Dichters, gemeint ist ¹⁰³⁾. Die stark aufgetragene moralische Tendenz, die dieses verwerrene Gewebe von Liebesintrigen und Noththaten in unseren Augen nur noch widerstrebender macht, scheint demselben beim Servantes zur Empfehlung gekient zu haben. Wie aber vermochte ein poetischer Sinn sich durch solche Rücksicht in seinem Urtheil bestimmen zu lassen? — Auf einer ungleich höheren Stufe stehen „die gütliche Heidin“ von Tárrega und „der verlichte Kaufmann“ von Gaspar Aguilar ¹⁰⁴⁾, nur verdienen sie nicht diese ungebührliche Hervorhebung vor vielen anderen Stücken von gleichem oder höherem Werth. Der Einfachheit und Regelmäßigkeit der Handlung in beiden Comödien soll das gebührende Lob nicht versagt werden; aber selbst abgesehen davon, daß der hier angelegte Maaßstab nicht der einzige bei Beurtheilung dichterischer Werke sein darf und wenn man ihn im Sinne des Servantes gelten läßt, fordert die Gerechtigkeit gegen die übrige dramatische Literatur der Spanier in jedem Falle, nicht zu verschweigen, daß noch zahlreiche andere Stücke dieser Zeit dieselben Eigenschaften in dem nämlichen Grade, wie die genannten, aufzuweisen haben.

¹⁰³⁾ In den *Comedias de Lope de Vega*, B. XIV., Madrid, 1620.

¹⁰⁴⁾ Der *Mercader amante* steht in *Notas de la poética española*, Valencia, 1616, die *Kermisa favorable* im fünften (unvollständigen) Bande der *Comedias de Lope de Vega*.

Führen wir auf den ganzen Discurs zurück und bringen damit die Stellen ähnlichen Inhalts in der Reise zum Barnab, in dem Prolog zu den späteren Comédien u. s. w. in Verbindung, so können wir denn freilich nicht verhehlen, daß in allen diesen Ausprüchen neben vielem Wahren und Treffenden auch eben so viel Unbegründetes, Willkürliches und Schwankeendes zu Tage kommt. Es gebrach dem Cervantes an jener Sicherheit und Abreundung des Urtheils, die allein im Kampfe mit einer übermächtigen Gegenpartei Erfolg versprechen konnte; er gestellte gar richtigen Erkenntniß einzelner Mängel der spanischen Schauspiele auch eben so oft eine Verkenntung ihrer Vorzüge; und wenn ihm auf der einen Seite die gehörige Mäßigung abging und er durch übertriebene Schärfe reizte, so ließ er es auf der andern wieder an der Bestimmtheit fehlen die überall das rechte Ziel trifft. Was Wunder, daß seine Stimme in dem lauten Beifall, den die bescheidete Richtung fand, ungehört verhallte!

Als der Verfasser des Don Quixote sich nach langjähriger Unterbrechung in den letzten Jahren seines Lebens von Neuem der Schauspieldichtung zuwandte, hatte er entweder, wie es scheint, seine früheren Grundsätze über dramatische Composition wesentlich modificirt, oder er that denselben Schritt, aus dem er Anderen ein so schweres Brechen machte, und bequeme sich wider bessere Uebersetzung den Forderungen des Publicums. Die früher von ihm bekämpfte Richtung des Geschmacks hatte inzwischen so festen Fuß auf der Bühne gefaßt, daß er die Vergeblichkeit aller dagegen gerichteten Bestrebungen einsehen mochte. Hatte er schon mit seinen kritischen Diatriben nicht

Durchzudringen vermocht, um wie viel weniger durfte er erwarten, auf der Bühne selbst erfolgreich Opposition machen zu können! Und doch konnte er es nicht über sich gewinnen, der Theaterdichtung ganz zu entsagen und sich auf das Feld der Literatur zu beschränken, auf dem er schon unvergänglichen Ruhm erworben hatte. Die Erinnerung an seine früheren Triumphe ließ ihm keine Ruhe, und die Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen, deren täglicher Zeuge er während des späteren Aufenthaltes in Madrid war, spornen ihn an, mit diesen in die Schranken zu treten. Er schrieb in dieser Absicht im Zeitraum weniger Jahre acht Comédien, mit denen er indeß schon äußerlich in so fern nicht glücklich war, als seine Bemühungen, sie auf die Bühne zu bringen, vergeblich ausfielen, und ihm zuletzt nur übrig blieb, sie ganz wider Gewohnheit der damaligen Theaterdichter vor der Darstellung in Druck zu geben. Indem er wider seine anfängliche Absicht diesen Weg zur Publicität einschlug, scheint er jedoch nicht bloß auf das lesende Publicum gerechnet zu haben; er hoffte, seine Stücke würden, wenn nur einmal bekannt, auch den Weg auf die Bretter finden; eine Erwartung, die, so viel man weiß, nie in Erfüllung gegangen ist ¹⁰⁷).

¹⁰⁷) „Es ist einige Jahre her, daß ich zu meiner alten Beschäftigung zurückkehrte und im Glauben, die Zeit meines guten Rufes die noch nicht vorüber, von neuem einige Comédien verfasste. Aber ich fand keine Pögel mehr in den vorzüglichen Rednern; das soll heißen: ich fand keinen Theaterdirector, der sie von mir begehrt hätte; obgleich Alle wußten, daß ich sie liegen hatte; und so verdrachte ich sie denn in einen Koffer und verurtheilte sie zu beständigem Stillschweigen. Um diese Zeit sagte mir ein Buchhändler, er würde sie mir abkaufen, wenn ein censurenter Schauspieldirector (autor de

Ueberhaupt hat keines von allen Werken des Cervantes so wenig Verbreitung gefunden, wie diese Schauspiele. In der ersten Ausgabe von 1615 waren sie zur größten, nur wenigen Männern vom Fach bekannten Seltenheit geworden, bis im Jahre 1749 ein neuer Abdruck veranstaltet wurde, der indessen gleichfalls wenig Eingang gefunden zu haben scheint. Bedenkt man freilich bei letzterem, in

italo) ihm nicht gesagt hätte, von meiner Prosa lasse sich etwas erwarten, adez von meinen Versen nichts. Wenn ich die Wahrheit sagen soll, so machte es mir Kummer, dies zu hören, und ich sagte zu mir selbst: entweder habe ich mich so verändert, daß ich nicht mehr derselbe bin, oder die Zeiten haben sich sehr gebessert, da es doch sonst immer umgekehrt geschieht, indem man veränderte Zeiten lobt.

Ich begann von Neuem, einen Blick auf meine Comédien zu werfen, so wie auf einige Zwischenspiele von mir, die mit ihnen bei Seite geworfen waren; und ich fand sie nicht so schlecht, daß sie nicht verdient hätten, jenem obscuren Theaterdirector zum Trotz dem erleuchteteren Sinne anderer, weniger engherziger und einschüchterer Directoren vorgelegt zu werden. Mir riß die Geduld und ich verkaufte sie dem erwähnten Buchhändler, der sie so hat drucken lassen, wie er sie Dir hier übergibt. Er bezahlte sie mir nach Gebühr, und ich steckte mein Geld mit Behagen ein, ohne daß ich Bladerellen mit Schauspielern gehabt hätte. — Ich wünschte, daß sie die besten von der Welt oder wenigstens erträglich wären. Du wirst es sehen, lieber Leser! Solltest Du finden, daß irgend etwas Gutes daran ist und meinen böswilligen Schauspielerdirector irgendwo treffen, so sage ihm, er solle sich bessern, und möge beachten, daß sie keine offenbaren und unverholenen Albernheiten enthalten; daß der Vers gerade derjenige ist, den die Comédien verlangen, nämlich der unterste von den drei Stylen; daß die Sprache der Zwischenspiele dem darin auftretenden Personen angemessen ist, und daß ich das, worin ich hier etwa gefehlt haben sollte, in einer Comédie, „die Augenäufschung,“ welche ich jetzt schreibe, und welche Dir hoffentlich gefallen wird, gut zu machen denke. Und hiermit schenke Gott Dir Heil und mir Geduld!“

welcher Absicht er unternommen wurde, so wird begreiflich, daß die ebrten Stücke in dem Sinne, der ihnen hier untergeichoben wurde, keine Wirkung hervorbringen konnten. Der Herausgeber, Blas Antonio Nafarre, ein vom Geiste der französischen Kritik auf's ärgste verblendeter Gelehrter, hat nämlich dem Bande einen Prolog vorangestellt, in dem er das ältere spanische Schauspiel bitter beseindet und als Inbegriff aller Laster und Fehlerhaftigkeiten schildert, und den Standpunkt für die Beurtheilung der folgenden Schauspiele des Cervantes vollkommen verrückt, indem er diese für Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack erklärt, und so mit andern Worten für die verkehrtesten und nichtsfähigsten Productionen von der Welt! Wie ließ sich dem Verfasser des Don Quixote dergleichen andichten! Nicht das Mindeste von Parodie oder nur Verhülllage läßt sich in diesen sämtlichen Stücken entdecken. Es sind durchaus ernst gemeinte Nachahmungen der Manier des Lope de Vega, deren theatrale Wirksamkeit hier durch noch buntere Mannigfaltigkeit und größere Bühnenscenerie überboten werden soll. Die Beschreibung ist eine ähnliche wie in dem gleichzeitig geschriebenen Persiles. Wie Cervantes in seinem letzten Roman die früher scharf gerügten Abenteuerlichkeiten der Ritterbücher, zur höchsten Potenz gesteigert, wiederholte, so verschmähte er hier nicht, alle ihm ehemals so anstößigen Irregularitäten der Gassen- und Zirkelstücke seiner Zeit zu adoptiren, und die Piceuz auf's Aeußerste zu treiben. Und seltsam! während die durchsichtigste Klarheit, die größte Klar- und Regelmäßigkeit in Entwurf und Ausführung sich als eine hervorragende Eigenthümlichkeit aller seiner besseren Werke kund gibt, haben wir hier die Extreme des Gegentheils: Loder-

heit der Composition und Flüchtigkeit der Darstellung im höchsten Grade. Oben der Dichter, der so viele Beweise seiner Meisterschaft in Zeichnung der Charactere geliefert, hat sich hier mit der allerflüchtigsten Skizzirung derselben begnügt; er, der sonst so tief anzulegen weiß, läßt hier jede Spur von tieferer poetischer Intention vermissen. Der Mangel dieser Stücke scheint sich auch Cervantes sehr wohl bewußt gewesen zu sein, wie aus dem wenig anspruchsvollen Tone hervorgeht, indem er in der Vorrede von ihnen spricht, während sein Selbstgefühl sich in andern Fällen ganz anders auszuwirken pflegt; aber da er einmal mit Lope und dessen Schule um den Preis des Beifalls streiten wollte, glaubte er diesen um so sicherer zu erringen, wenn er vor Allem die Neuheiten, an die derselbe allerdings zum Theil geknüpft war, nachahmte und Wunder, Abenteuer und Theaterstreiche nicht sparte. Daß Lope's Ruhm, selbst bei der Menge, noch von ganz andern Bedingungen abhängig war, muß er übersehen haben. Neben dem Hingeben an eine fremde, noch dazu falsch aufgefaßte Manier ist denn auch die Gilefertigkeit, mit der diese Schauspiele hingeworfen worden sind, an ihrem Mißlingen Schuld. Cervantes wollte auch an Schnelligkeit der Composition nicht hinter dem gefeierten Meister der spanischen Bühne zurückbleiben; aber ihm war nicht die improvisatorische Leichtigkeit verliehen, mit der dieser seine in unerschöpflicher Fülle strömenden Erfindungen wie spielend zu Kunstwerken zu gestalten wußte. Der natürliche Proceß seines Schaffens scheint ein anderer gewesen zu sein; er bedurfte, um Gedienees hervorzubringen, der Concentration seiner Kräfte, und versiel in Leichtsinne und

Oberflächlichkeit, sobald er sich eine andere Weise der Production aneignen wollte.

Mit allem Obigen soll indessen noch keine unbedingte Verwerfung dieser Comödien ausgesprochen sein; im Gegentheil, wir sind der Meinung, daß das Interesse an Allem, was den Namen Cervantes trägt, wie es uns Uebersetzungen des Persiles und selbst der Galatea zu Wege gebracht hat, auch sie in den Kreis der Beachtung hätte ziehen sollen. Denn alle, wenn auch mehr oder minder an den bezeichneten Fehlern leidend, enthalten im Einzelnen viel Schönes und Sinnvolles, und sind reich an gelungenen Scenen, die als weitere Belege für das dramatische Talent des Verfassers der Numantia nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Selbst das mißrathenste von ihnen, el Ruzán dichoso, eine der regellosesten und ausschweifendsten Comedias de Santos, die wir kennen, hat dergleichen aufzuweisen. Dieses Stück, zu dessen Personal außer verschiedenen allegorischen Figuren ¹⁰⁰⁾ unter andern

¹⁰⁰⁾ Im zweiten Akt werden die Hengier und die Comédie folgendermaßen lebend eingeführt:

Hengier. Comédie?

Comédie. Was willst du von mir?

Hengier. Ich wünschte zu wissen, warum du die alte Tracht, den Kothurn, die Toga und die Halbhiel abgelegt hast? Aus welchen Gründen hast du die fünf Akte, die dich ehemals so stattlich, anmuthig und ehrenwürdig machten, auf drei zurückgeführt? Jetzt sehe ich dich den einen Augenblick in Spanien hielten und gleich darauf in Alandern; du wußt ohne allen Grund Alten, Schauläge und Oerter durch einander; kurz, ich kenne dich gar nicht wieder. Sage mir doch von allem diesem Bescheid, denn du weißt, ich bin deine alte Freundin.

Comédie. Die Zeit verändert alle Dinge und vervollkommnet

auch ein Paar Kuppler, ein Papietenbäder, ein Groß-Inquisitor, Lucifer, ein Engel und einige Fegfeuererleuten gehören, führt und einen Scvillanischen Taugenichts und Kaufbold vor, der zuletzt als Wunderthäter und Heiliger in Mexico stirbt. Die übrigen Stücke sind ungleich an Werth und verschieden an Charakter. In allen, wenn auch die Haupt-handlung nur geringes Interesse einzuspüren vermag, erstreut die graciöse Reinheit der komischen Partien, während die ernstern Scenen meistens weniger befriedigen. Die Comödie *la casa de los zelos* behandelt einen Stoff aus dem spanisch-umgebildeten Sagenkreise von Karl dem Großen, den äußeren Umrissen nach in ähnlicher Weise, wie die nachherigen Festspiele von Lope und Calderon, allein ganz ohne jenen Zauber der Poesie, der diese Gattung erst über das Reich der Spektakelmücke erhebt. *El gallardo Español* und *la gran Sultana* sind zwei mit mannigfaltigen Bege-

die Kunst; wechalt also an Abänderung aller Erfindungen Anstoss nehmen? Zwar war ich vor Alters gut genug, aber wenn du mich recht betrachtest, so werde ich dir doch auch jetzt nicht mißfallen, wenn ich mich gleich von der Bahn, die mir die Griechen, die du wohl kennst, so wie Seneca, Terenz und Plautus vorgezeichnet hatten, entfernt habe. Ich habe nur einen Theil von ihren Regeln beibehalten, einen andern aber aufgegeben, wie es der Gebrauch verlangt, der sich den Regeln nicht unterwerfen will. Ich schildere heut zu Tage tausend Begebenheiten, nicht wie ehemals durch Erzählungen, sondern durch Handlung, und das macht mir Veränderung des Orts notwendig. Die Comödie ist gegenwärtig wie eine Landkarte, auf der Rom und London, Venedig und Madrid nur einen Finger breit von einander entfernt sind. Was kümmern sich meine Zuschauer darum, ob ich in einem Augenblick von Deutschland nach Guinea übertringe, während ich doch immer auf demselben Theater bleibe? Die Gedanken sind schnell und können mir überall hin folgen, wohin ich sie führe, ohne mich aus dem Weste zu verlieren, oder müde zu werden.

denkweisen und lebendigen Schilderungen ausgestattete Gemälde, die stellenweise volle Befriedigung gewähren, indessen eine überlegte Disposition ihres Inhalts nur allzusehr vermiffen lassen. In los baños de Argel haben wir eine Wiederholung des früher im *trato de Argel* behandelten Vorwurfs; in *Pedro de Urdemales* eine Art von dramatisirtem Schelmenroman, eine Gallerie gut erfundener und auch sehr poetisch ausgemalter, komischer Situationen, welcher freilich zu einem Drama die Verfeinerung zu Ver- und Entwicklung gebricht ¹⁰⁰⁾. In der ersten Scene tritt der listige Pedro de Urdemales, der sich schon in allen möglichen Lebensstellungen erprobt hat, als Bauerburfche auf. Einer seiner Freunde bittet ihn, ihm zur Erlangung seiner geliebten Clemencia, die ihm von deren Vater verweigert wird, be-

¹⁰⁰⁾ Folgende, dem Urdemales in den Mund gelegte Bemerkungen über die Requisite eines guten Schauspielers verdienen hier eine Stelle:

„Ein Schauspieler muß vor allen Dingen ein hartes Gedächtniß haben, dann eine behende Zunge, und drittens muß seine äußere Erscheinung eine gefällige sein. Eine schöne Figur ist ihm unerläßlich, wenn er Liebhaber spielen will; seine Haltung darf nicht affectirt, seine Recitation nicht übertrieben sein. Er muß mit Ungezwungenheit und doch mit Vorsicht spielen, muß als Kreis eint, als Jungling lebhaft, als Verliebter leidenschaftlich, als Eifersüchtiger während sein. Er muß in solcher Art und mit solcher Kunst dardellen, daß er sich ganz und gar in die dargestellte Person verwandelt. Er muß mit gewandter Zunge den Versen ihr Recht widerfahren lassen, und die letzte Nadel zum Leben anferwenden; er muß dem lachenden Gesichte plötzlich Thränen entlocken und dann wieder beweisen können, daß man vom Weinen zum Lachen übergeht; endlich wird es sein Verdien sein, ob sich der Ausdruck, den er selbst annimmt, auf den Gesichtern aller Zuschauer zeigt, in das der Hall, so daß der Schauspieler vorzüglich genannt werden.

hülfslich zu sein. Der Ketzere, Martin Greppo, ist eben Alcalde geworden und sibt zum ersten Male seine richterlichen Functionen aus. Das liebende Paar stellt sich nun, auf Pedro's Rath, als Hirt und Hirtin verkleidet, vor den Richtersstuhl, verklagt den eigensinnigen Alten, welcher die Heirath hindere, und weisß sich einen Spruch zu erlisten, der diesen verurtheilt, in die Ehe einzuwilligen. Die folgenden Scenen schildern die festlichen Züge und Tänze, mit denen die St. Johannisnacht gefeiert wird. Der spanische Aberglaube behauptet, daß die Mädchen, welche sich in dieser Nacht mit den Füßen in einen Simer voll Wasser stellen und ihr aufgelöstes Haar im Winde flattern lassen, durch irgend ein Zeichen erfahren, wer ihr künftiger Mann sein werde. Pedro weisß bei dieser Gelegenheit zu veranstalten, daß mehrere junge Bauerknaben, welche das Experiment machen, Zeichen von den Dürschen erhalten, von welchen sie geliebt werden, und ihnen daher ein williges Gehör schenken. Hierauf tritt eine Zigeunerbande auf, unter die sich Pedro mischt und unter welcher er bald durch seine listigen Streiche zu großem Ansehen gelangt. Die Truppe kommt in ein Städtchen, wo eine alte Wittwe wohnt, die, wie erzählt wird, ihr ganzes Haus voll Säcken Geldes hat, aber nie anders einen Heller von ihren Schätzen ausgibt, als um Gebete zur Erlösung ihrer verstorbenen Verwandten aus dem Fegefeuer zu stiften. Pedro verkleidet sich nun in einen Almosen sammelnden Gremiten, tragt auf einem Esel durch die Straßen des Städtchens und macht am Ende laut betend vor dem Hause der Alten Halt. Er erzählt, es schwebte noch eine ganze Generation ihrer Vorfahren im Fegefeuer; diese hätten eine Verath-

schlagung gehalten und beschloffen, eine der unglücklichen Seelen aus ihrer Mitte in die Oberwelt zu deputiren, um die milthätige und reiche Enkelin, durch deren Schätze sie allein erlöst werden könnten, zu ihren Gunsten zu stimmen. Er selbst sei diese Festeuereierle. Er entwirft nun eine grause Schilderung von den Schrecken des Purgatoriums und von den Qualen, die jeder einzelne von den Ahnen der Alten zu leiden habe, und rührt die letztere so, daß sie mit zwel gefüllten Geldsäcken herunterkommt, die sie dem Pedro überliefert. Die weitere Handlung der Comödie knüpft sich nun an das Schicksal eines jungen Mädchens, das sich unter der Zigeunertruppe befindet und, wie die Guanilla, sich zuletzt als die Tochter vornehmer Eltern ausweist. Im dritten Akt tritt Pedro de Urdemales unter eine Schauspielertruppe und kommt mit dieser an den Hof, wo sie eine Vorstellung geben soll; er trifft hier das Zigeunermädchen, zu dem er eine Neigung gefaßt hat, als Hofdame wieder, redet sie in seiner Comödienentracht als König mit scherzhaften Worten über den Wechsel der menschlichen Schicksale an und kündigt am Schlusse in komischer Weise den Beginn des Stückes an: „Ihr seht, daß der König da drinnen auf den Anfang der Vorstellung wartet, und daß es nicht für Alle möglich ist, Eintritt zu der großen Comödie zu erhalten, die unser Director aufführt, in dem Hellebardiere und Lanzenknechte allen Mosquetiers den Zugang wehren. Morgen auf dem Theater wird eine gespielt werden, die Ihr für wenig Geld von Anfang bis zu Ende sehen könnt; und Ihr werdet sehen, daß sie nicht (wie man es tausend Mal erblickt hat) mit einer Heirath endigt, und daß die Dame nicht in der einen Zornada

niederkommt, während der Sohn in der andern schon einen Part hat, tapfere Thaten vollbringt, nach Kräften um sich haut, die seinen Eltern widerfahrenen Verleidigungen rächt und zuletzt König eines gewissen Königreichs wird, das auf seiner Landkarte zu finden ist. Von solchen Impertinenzen und andern ähnlichen ist diese Comödie frei.“ Man kann das Letztere zugeben, und zugleich einzelne treffliche Details in diesem Stücke rühmend anerkennen, ohne deshalb die Anlage des Ganzen gutzuheißen.

Weniger mangelhaft in letzterer Beziehung, und überhaupt dem Plane nach das Beste der ganzen Sammlung sind *La Entretenida* und *El Laberinto de Amor*. Jene ist eine nicht ganz verwerfliche *Comedia de capa y espada*, welche später Moreto im *Parecido en la corte* nachgeahmt, aber freilich weit übertroffen hat. Die Fabel des Stücks nimmt folgenden Gang: Marcela, Schwester des Antonio de Alencarez, ist mit ihrem Vetter Silvestro verlobt, der mit der nächsten Flotte aus Amerika anlangen soll. Zu gleicher Zeit wird die Dispensation für die Heirath aus Rom erwartet. Unterdessen sucht ein Student Gardenio, der sich in Marcela verliebt hat, den Escudero der letzteren zu gewinnen, um sich durch ihn Eingang in das Haus des Don Antonio zu verschaffen. Der schlaue Escudero rath ihm, sich für den erwarteten Don Silvestro auszugeben, und gibt ihm alle nöthigen Notizen, um diese Rolle mit Wahrscheinlichkeit spielen zu können. So präsentirt sich denn Gardenio bei Don Antonio und wird als der Vetter aus Amerika willkommen geheißen; hierauf aber zeigt er sich so wenig geschickt in Fortführung seines Unternehmens, daß er Marcela's Guuß in seiner Art zu gewinnen weiß; bald

darauf wird sein Betrug entdeckt, indem der wahre Vetter anlangt und die Identität seiner Person beweist. Allein auch Silvestro's Vermählung mit Marcela wird vereitelt, indem die Nachricht anlangt, der Papst habe die Dispensation verweigert. Mit dieser einfachen Haupthandlung ist eine andere epifobische verwebt. Don Antonio liebt eine gewisse Marcela Osorio, welche mit seiner Schwester nicht allein den Namen, sondern auch die sprechendste Aehnlichkeit des Gesichts gemein hat und von ihrem Vater Don Pedro in ein Nonnenloster gethan worden ist. Don Antonio weiß das Letztere nicht und ist über das Verschwinden der Geliebten außer sich, so daß er oft gegen seine Schwester, durch die Aehnlichkeit getäuscht, in Liebesklagen ausbricht. Ein Freund des Don Antonio gibt diesem Kunde von Marcela's Aufenthalt und weiß von Don Pedro die Einwilligung in die Vermählung seiner Tochter zu erhalten. Marcela hat indessen schon über ihre Hand verfügt und einem gewissen Don Ambrosio schriftlich das Heirathversprechen gegeben. Ambrosio findet sich mit dieser Schrift im Hause des Don Antonio ein, indem er dessen Schwester für seine Marcela hält; eben dort trifft er den Pedro Osorio, der über die Verheirathung seiner Tochter mit Don Antonio unterhandelt. Don Ambrosio zeigt nun das Heirathversprechen vor, Pedro jedoch verweigert die Einwilligung und besteht auf der Vermählung mit Don Antonio; aber dieser, da er erfährt, daß Marcela schon einem Andern ihr Wort gegeben, tritt zurück und so kommt keine der projectirten Ehen zu Stande, in Bezug worauf am Schlusse des Stückes der Gracioso mit einem satirischen Seitenblick auf die Mehrzahl der spanischen Comedien, in denen sich

immer Alles paaren muß, sagt: „Somit verheirathet sich denn Keiner; die Einen nicht, weil sie nicht wollen, die Anderen nicht, weil sie nicht können, und ich bitte Euch, mir ein Zeugniß auszustellen, daß die *Entretenida* ohne Heirath endigt.“

El *Laberinto de Amor* ist ein romantisches Lustspiel voll interessanter Situationen, wenn auch etwas verwerreter Intrigue. Der Hauptfehler dieses Stückes liegt darin, daß sich die nämlichen Motive darin zu häufig und an zu vielen verschiedenen Individuen wiederholen. Wir haben hier vier oder fünf verkleidete Prinzen und zwei Prinzessinnen, die sich im Laufe des Stückes mehrere Male verkleiden, und man hat daher Mühe, sich aus diesem Gewirr von Costümirungen herauszufinden. Die Grundlage der Handlung ist übrigens glücklich erfunden. Rosamira, die Tochter des Herzogs von Novara, hat verschiedne Bewerber, die sich zum Theil verkleidet am Hofe ihres Vaters aufhalten; der Letztere aber hat ihre Hand an Raufred, Herzog von Rosena, vergeben, der eben zur Verlobungsfeier erwartet wird. Da tritt der Prinz Dagoberto auf, klagt die Prinzessin des verbrecherischen Umgangs mit einem Ritter des Hofes an und macht sich anheischig, die Wahrheit dieser Aussage im feierlichen Kampfe zu erhärten. Die beabachtigte Heirath wird nun rückgängig, Rosamira in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt, falls sich nicht ein Ritter findet, der ihre Unschuld als Sieger im Kampfe darthut. Es wird ein Gottesgericht angeordnet; die Prinzessin, mit schwarzem Schleier verhüllt, wird vorgeführt; eine ganze Schaar von Rittern steht bereit, ihre Ehre zu vertheidigen und nur Dagobert, der Ankläger, fehlt. Nach

dem man ihn eine Zeit lang erwartet, erscheint er, aber in friedlicher Tracht, an seiner Seite eine verschleierte Dame, und erklärt, die Unschuld Kosamira's gegen Jeden, der sie bezweifeln sollte, darthun zu wollen; in der äußersten Gefahr, die Geliebte zu verlieren, habe er zu dem Mittel gegriffen, sie fälschlich anzuklagen, um sie der Vermählung mit dem Herzog von Kosena zu entziehen; der beste Beweis, daß er selbst sie für unschuldig halte, sei, daß er sich mit ihr vermählt habe; und nun hebt er den Schleier der von ihm hereingeführten Dame; es ist Kosamira, die aus dem Kerker zu entfliehen gewußt und eine Andere an ihrer Stelle zurückgelassen hat; diese vermeintliche Prinzessin aber ist eine andere Fürstin, die sich verkleidet aus Liebe zu Manfred an den Hof von Novara begeben und sich im Kerker mit diesem, der sie für Kosamira hielt, verlobt hat.

Mit weit uneingeschränkterem Lobe, als alle diese Comödien, dürfen die acht Zwischenspiele genannt werden, die in demselben Bande enthalten sind. Um in dieser Gattung zu glänzen, waren dem Cervantes alle erforderlichen Eigenschaften verliehen, und er ist darin von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden. Auf poetische Geltung leisteten solche burleske Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben freilich meistens von vorn herein Verzicht; wo sie aber so reich mit Witz und Humor gefüllt, mit so vielen feinen und geistvollen Zügen ausgestattet sind, wie hier, da wird sich ihnen auch ein höherer Werth nicht absprecken lassen. Unvergleichlich, ein wahres kleines Meisterwerk ist namentlich das *entremes del retablo de las maravillas*, das Vorbild von Pirou's bekanntem *faux prodige*. Der nächste Rang nach diesem möchte der *Cueva de Sala-*

manca anzuweisen sein, einer sehr ergöglichen Farce, die auf denselben alten Volkschwanke gegründet ist, der auch den „fahrenden Schüler“ von Hans Sachs und die französische Operette *le Soldat magicien* veranlaßt hat. Die andern, wie *el Rusian viudo*, *el viejo zeloso* u. s. w., reihen sich den obigen nicht unwürdig an. Die Diction aller dieser Entremeses, in zweien versificirt, in den übrigen Prosa, verbindet sehr glücklich die Nachahmung der Sprache des gewöhnlichen Lebens mit der feinsten literarischen Cultur ¹¹⁰⁰⁾.

Wir kehren von der Abschweifung, zu der die spätern Werke des Cervantes veranlaßt haben, in die Gräzen des vorliegenden Abschnitts der spanischen Theatergeschichte zurück, um zunächst der schon oben beiläufig erwähnten Trauerspiele des Argensola zu gedenken.

Eupercio Leonardo, der ältere der beiden in der Literatur mit Recht berühmten Brüder Argensola, geboren zu Barbastro im Jahre 1565, brachte als zwanzigjähriger Jüngling, also um 1585, drei Tragödien, *la Isabela*, *la Alejandra* und *la Filis* auf den Bühnen von Saragossa und Madrid zur Aufführung ¹¹⁰¹⁾. Der Beifall, den diese Stücke fanden, war, auch noch nach andern Zeugnissen, als dem des Cervantes, ein allgemeiner und außerordentlicher, veranlaßte aber ihren Verfasser nicht, die betretene Bahn weiter zu verfolgen. Die späteren Dienststellungen, in die Argensola als Secretair der Kaiserin Maria von Oestreich, als Kammerherr des Erzherzogs Albert und zuletzt als

¹¹⁰⁰⁾ Hier von diesen Zwischenspielen finden sich deutsch in meinem Spanischen Theater, Frankfurt a. M. 1843, Band I.

¹¹⁰¹⁾ Sedano, *Parnaso español* T. VI.

Staatssecretair des Vicekönigreichs Neapel trat, entrückten ihn der unmittelbaren Veranlassung zu ferneren Theaterdichtungen und ließen seinem poetischen Talent nur die Muse, sich in lyrischen Compositionen zu versuchen, durch die er verdienten Ruhm erworben hat. Er starb im Jahr 1613, ohne seine Tragödien in Druck gegeben zu haben, von denen die eine untergegangen zu sein scheint, die beiden andern in Vergessenheit gerathen waren, bis sie im vorigen Jahrhundert wieder zum Vorschein kamen ¹¹¹⁾.

Wer die Leistung dieser beiden, der Isabella und der Alexandra, mit hohen, durch die Lobeserhebungen des Cervantes gespannten Erwartungen beginnt, wird sich sehr enttäuscht finden und am Ende gestehen müssen, daß in beiden die vollendete Eleganz der Fiction und einzelne gelungenere Scenen ziemlich das einzige Lobenswerthe seien. Erfindung und dramatische Gestaltung des Stoffs sind durchaus verfehlt und in noch höherem Maasse, als dies schon bei den Tragödien des Viruc getadelt wurde, aus jenem verkehrten Sinne hervorgegangen, der in gehäuften Verfällen und Gräueln die Wirkung sucht. Todtschläge und Vergiftungen, Martern und Hinrichtungen, Geistererscheinungen und Wahnsinn, alle Arten von Schrecknissen werden dergleichen gehäuft, daß die Eindrücke, die sie einzeln hervorrufen könnten, sich gegenseitig aufheben und Abstumpfung statt Erschütterung des Gemüths zur Folge haben. An gehörige Verarbeitung und Gliederung des Stoffs ist nicht zu denken; die Scenen sind unharmonisch und kunstlos an einander gereiht; die Action drängt sich bald

¹¹¹⁾ Sie erschienen im 6. Bande des *Parnaso español* zum ersten Mal im Druck.

dergestalt, daß man ihr nicht zu folgen vermag, bald stockt sie und pausirt gänzlich in ungehörig langen Monologen. Das Motiv in der Isabella (vermuthlich aus der Episode von Clinth und Saphronia bei Tasso hervorgegangen) hätte zu einer ächten Tragödie erwachsen können; hier aber wird es ganz von Beiwerken eedrückt, die den bei weitem größeren Raum einnehmen; neben der Haupthandlung und in ganz losem Bezug zu ihr stehend, laufen drei bis vier triviale Liebesintriquen, die alle mit Mord und Todtschlag endigen. Der Inhalt der Alerandra ist kürzlich folgender: Der Feldherr Acereo hat den König Ptolemäus von Aegypten umgebracht und sich auf dessen Thron gesetzt; nicht minder hat er seine Gemahlin ermordet und sich mit der schönen, aber nichtswürdigen Prinzessin Alerandra vermählt. Die Letztere ist von verschiedenen Liebhabern umgeben, die von dem Tyrannen der Reihe nach hingerichtet werden; sie selbst wird gezwungen, sich in dem Blute des einen zu waschen und dann Gift zu nehmen. Unterdessen hat Orodate, ein im Palast lebender Jüngling, in Erfahrung gebracht, daß er ein Sohn des ermordeten Königs Ptolemäus sei, und hat Anhänger gewonnen, mit deren Hülfe er den Vater rächen und den Tyrannen stürzen will. Der Aufruhr beginnt; Acereo sieht sich von allen Seiten verlassen, erblickt den Geist des Ptolemäus, der ihm seinen Sturz weissagt, und verschauelt sich in einem festen Thurm. Hier ermordet er vor den Augen der Zuschauer mehrere Kinder, die er als Geiseln der Bürger von Memphis bei sich hat, und schleudert ihre Köpfe unter die Belagerer; dann wird er selbst von seinen Begleitern umgebracht, die sein Haupt dem Acereo überbringen, aber von diesem wieder

als Verräther hingerichtet werden. Darauf zeigt sich Sila, die Tochter des gestürzten Tyrannen, auf der Spitze des Thurmes; Credante macht ihr von unten eine Liebedeklaration und sie fordert ihn auf heraufzukommen; er folgt der Einladung; kaum aber ist er oben, so stößt sie ihm einen Dolch in's Herz und stürzt sich selbst von der Höhe des Thurmes herab. Am Schluß erscheint die Tragödie, die schon den Prolog gesprochen, explicirt die Moral des Stücks und bittet um Beifall. — Man sieht, wie sich auch hier die Grundlage der Handlung leicht zum wahren Trauerspiel hätte gestalten können, wie sie aber unter den Händen des Dichters völlig zur Caricatur ausgeartet ist; wie die beabsichtigte Wirkung gerade in der Häufung gewaltthamer und entsetzlicher Katastrophen verloren geht, und wie der Verfasser bei aller Anstrengung, sich auf der Höhe des tragischen Nothurns zu halten, nicht selten in's Lächerliche verfällt.

Um den Beifall, den diese unreifen Werke selbst in den Augen eines Kenners wie Servantes fanden, einigermaßen zu erklären und dem Talent des Argensola Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir indessen hinzufügen, daß sich in beiden Stücken, bei allem Mangel einer künstlerischen Zusammenordnung und unter einem Muth von Ungehörigkeiten viele ächt poetische Züge finden, und daß Sprache und Versification sich durch einen Schwung, eine Reinheit und eine Politur auszeichnen, wie sie weder von *Virgilio* noch von *Servantes* erreicht worden waren. Und diese ~~beseren~~ Eigenschaften müssen vornämlich maßgebend sein, wenn man den Unterschied dieser Tragödien von den rohen Kämpfücken, zu denen sie der Materie nach zu ge-

hören scheinen, feststellen und den bildenden Einfluß er-
messen will, den sie auf die übrige Bühnenliteratur üben
konnten.

Mit den Werken des la Cueva, Artieda, Virues, Ger-
vantes, Argensola und weniger Anderer, die sich um sie
gruppiren ¹¹²⁾, ist der Kreis der höheren Kunst Dramen aus
der dem Auftreten des Lope de Vega unmittelbar vorher-
gehenden Periode beschlossen. Begreiflicher Weise konnten
diese, im Ganzen doch nicht sehr zahlreichen Productionen
die Bedürfnisse der Bühnen nicht ausfüllen, und die Schau-
spieler sahen sich also nach wie vor veranlaßt, die Lücken
ihrer Repertoires aus eigenen Mitteln zu ergänzen. Wir
finden demnach noch bis in den folgenden Zeitraum hinein
zahlreiche Dichtungen genannt, die sich zugleich mit Comö-
dienscheiben abgaben. Eine Reihe hierher gehöriger Na-
men ist schon oben angeführt worden; daran schließen sich
weiter Alonso und Pedro de Morales, zwei noch
später unter Philipp III. und IV. sehr berühmte Schau-
spieler, die jedoch mit dem Beginn ihrer Wirksamkeit noch
den achtziger Jahren angehören ¹¹³⁾, Villegas, dem
Rojas die Autorschaft von vierundfünfzig Comödien und
vierzig Zwischenstücken zuschreibt, Grajales, Zorita,
Mesa, Sanchez, Rios, Avendaño, Juan de Ver-

¹¹²⁾ Hierher gehören vermuthlich auch zwei Tragödien, die Tido
und die Zerstörung Constantinopels, von Gabriel Lasso de la Vega,
gedruckt in dessen *Romancero*. Alcalá, 1597. S. *Hijos ilustres de*
Madrid.

¹¹³⁾ Unter dieser beiden Morales, man weiß nicht welcher, war
der Verfasser einer beliebten Comödie *el Conde loco*, die Rojas als
gleichzeitig mit den Tragödien des Virues nennt. (S. Navarrete
V. d. C., S. 539.)

gata, Gaitre, Garavajal und Andres de Glaramonte.

Ist immer wachsende Hang des Volks zum Theater, die zunehmende Anzahl der Schauspieler und verschiedene Uebelstände, die sich in die Darstellungen einschlichen hatten, wie die Aufführung freier Länze und das Abhängen anstößiger Lieder, lenkten um's Jahr 1586 die Aufmerksamkeit der Regierungsbehörden auf das Schauspiel und erregten Zweifel über die Statthastigkeit desselben überhaupt. Die deshalb befragten Theologen waren in ihren Meinungen getheilt, indem die Einen gegen alle dramatischen Aufführungen eiferten, die Andern sie im Allgemeinen gestattet wissen wollten und nur auf Unterdrückung der einzelnen Mißstände drangen. In letzterem Sinne gab namentlich ein gewisser Alonso de Mendoza, Augustinermönch zu Salamanca, sein Gutachten ab, indem er ausführte, wie das Schauspiel an sich eine erlaubte und dem Volke heilsame Unterhaltung, und wie es auch in Spanien nicht so entartet sei, daß ein Verbot desselben nöthig scheinen könne; man habe nur die lachlichen Länze und Gesänge, an denen mit Recht Anstoß genommen werde, zu verbannen. Glücklicher Weise fand diese mildere Ansicht bei den Autoritäten Eingang und im Jahre 1587 erfolgte eine förmliche, mit dem Votum berühmter Theologen versehene, Erlaubniß der Schauspiele unter der angeführten Einschränkung, die indessen nicht einmal besonders eingeschärft wurde. Einige hatten ein Verbot wider das Auftreten der Weiber auf der Bühne in Vorschlag gebracht, und die frühere Sitte, wonach die Frauenrollen von Knaben gespielt wurden, wieder zurückzuführen gewünscht; hierauf jedoch ging man nicht

ein; im Gegentheil ward der neue Brauch für den minder anstößigen erklärt.

Diese öffentliche Autorisation gab den Theatern einen neuen Schwung; die Zahl der Comödiendichter, der Schauspieler und der Schauspielerinnen vermehrte sich zusehends, auch die beschränkenden Verordnungen wegen der Tänze waren leicht umgangen; und die Bühne gegen weitere Angriffe der Geistlichkeit sicher zu stellen, dienten besonders die religiösen Comödien und dramatisirten Lebensläufe der Heiligen, die um diese Zeit in große Aufnahme kamen. Hier war, neben dem frommen Zwecke, dem ein Theil der Theaterinnahme zu Gute kam, ein neues Mittel gefunden, um alle von den Rigoristen gemißbilligten Vices der Scene mit dem Schleier der Religion zu bedecken. Ein eifriger Vertheidiger des Schauspiels ging sogar so weit, den Heiligencomödien einen gleich großen Einfluß auf Erweckung des religiösen und ascetischen Sinnes zuzuschreiben, wie den Predigten der Geistlichen; denn es sei bekannt, daß oftmals Schauspieler, die das Leben des St. Franciscus und anderer Heiligen gespielt, so wie auch nicht selten Zuschauer, von plötzlicher Reue getroffen, unmittelbar aus dem Theater in's Kloster gegangen und in den Orden des dargestellten Heiligen getreten seien. Im Gegensatz hierzu erzählt der Vater Mariana, eine berühmte Comödiantin, die in der Rolle der Magdalena die Zuschauer oft zu Thränen gerührt habe, sei gesänglich eingezo- gen und von demselben Schauspieler schwanger gefunden worden, der in dem nämlichen Stück den Christus gespielt habe ¹¹⁴).

¹¹⁴) Pollicer E. 181. — Mariana, de Spectaculis, cap. 15.

Als bekannte Verfasser von *Comedias de Santon* noch vor Lope de Vega nennt Rojas den Pedro Díaz (el Ronario) und Alonso Díaz (San Antonio). Die Manie, dergleichen Stücke zu schreiben, ward so allgemein, daß ihm zufolge in Sevilla kein Dichter blieb, der nicht seinen Heiligen auf die Bretter gebracht hätte.

Unter den Theaterdichtern dieser Jahre machen sich denn auch schon verschiedene der berühmtesten aus der folgenden Periode bemerkbar. So Lope de Vega, Tarraga, Gaspar Aguilar und Andere. Lope hatte, seiner eignen Aussage nach, schon mit eils und zwölf Jahren, also um 1574, Comédien geschrieben und er wird auch im späteren Jünglingsalter nicht ganz pausirt haben; zwei seiner Stücke aus dieser früheren Zeit sind uns sogar noch aufbewahrt; allein der Zeitpunkt, von welchem an seine speciellere und anspruchreichere Thätigkeit für die Bühne und mit ihr eine neue Epoche für die letztere beginnt, fällt erst nach dem Jahre 1588 und außerhalb der Gränzen dieses Abschnitts. Des Zusammenhanges wegen scheint es daher angemessen, die Darstellung seiner Anfänge so wie derer seiner mitstrebenden Zeitgenossen gleichfalls der folgenden Abtheilung der spanischen Theatergeschichte aufzubehalten. Erst dort wird auch der geeignete Ort sein, das Wesen der verschiedenen Gattungen spanischer Bühnensstücke, als der *Comedias de capa y espada*, *de ruido* u. s. w., in seinen springenden Punkten zu bezeichnen; denn wenn gleich diese Gattungen, den allgemeinen Grundzügen nach, schon in der bis jetzt behandelten Periode hervortreten, so erscheinen sie doch erst in der folgenden bis in's Einzelne hinein in jener

Weise ausgebildet, die sich nachher fast zwei Jahrhunderte lang behauptet hat.

Dass eine scharfe, durch ein bestimmtes Jahr bezeichnete, Scheidung der beiden Perioden nicht Statt finden könne, dass beide vielfach und oft unmerklich in einander hinüberspielen, bedarf übrigens wohl kaum der Erinnerung. Es muß uns genügen, den Einschnitt zwischen die Geschichte der Ältern Gestalt des spanischen Schauspiels und der neuen Wendung desselben im Allgemeinen in die Zeit von 1568 bis 1590 fallen zu lassen, dabei jedoch immer die Uebergänge, die sich Jahre weit vor- und rückwärts erstrecken können, im Sinne zu behalten.

Hier, an der Gränze der neuen und wichtigsten Periode des spanischen Theaters, wird es zweckmäßig sein, noch einen allgemeinen Rückblick auf das zuletzt betrachtete Entwicklungsstadium des Drama's zu werfen und mit wenigen Umrissen den Zustand anzugeben, in dem wir dasselbe verlassen. — Das Bedürfnis und die Kraft, ein nationales Schauspiel zu erzeugen, haben sich vielfach kund gegeben, aber die Mittel zu seiner Hervorbringung sind noch ungleich. Die verschiedenartigen Versuche haben sich noch um kein festes Centrum gerundet, sich noch keiner sicheren Norm und Regel der Kunst untergeordnet. Die Bestrebungen, der Nachahmung der antiken Tragödie und Comödie in ihrer falschen Auffassung Eingang zu verschaffen, sind zwar an dem entschiedenen Willen der Nation gescheitert, haben jedoch üble Vorurtheile und Angewohnheiten hinterlassen, die sich bald in einer dem Wuchs des volkthümlichen Drama's hinderlichen Kritik, bald in theilweisem Anflammen an vermeintliche Regeln, bald in den aus Seneca erwach-

senen Atrocitäten des Viruch und Argensola lund geben. Fast alle Theaterstücke treiben rathlos zwischen zwei Extremen umher, der äußersten Extravaganz und Verwilderung des Plans und der Armuth an dramatischem Inhalt; und wenn jene der Beschränkung und Reinigung, so bedarf diese der Ausfüllung mit reicheter Handlung. Was eine harmonische Organisation aufzuweisen hat und drastisches Leben mit überlegter Construction des Ganzen zu vereinigen weiß, ist verhältnismäßig sehr wenig; selbst wo ein durchgehender Hauptfaden des Interesses vorhanden ist, liegt er hinter einer Menge übel eingeschalteter Epifoden versteckt, die gepochtheils auf triviale Liebesgeschichten gegründet sind. Auch der wahrhaft dramatische Ton wird selten recht getroffen und meist vom trivialis und epischen überwuchert oder in Bombast und hochtrabendem Phrasenpomp ganz erstickt. Auf dem Theater stellen sich sodann ungesüße, nur auf augenblickliches Gefallen berechnete und mit dem Augenblick wieder verschwundene Productionen mit den Leistungen der ernstlich strebenden Dichter in Conflict und vollenden das Bild eines anarchischen Zustandes der Preterwelt. Diesen Schattenseiten fehlt es indessen keineswegs an einzelnen Lichtpunkten. Selbst in den Irrungen, welche die Plüthe des Drama's noch nicht zur vollen Entfaltung kommen lassen, zeigt sich ein Geist der Strebsamkeit, ein Suchen und Ringen nach dem Besten und Angewiesenen, das die herrlichsten Früchte für die Folgezeit verspricht. Indem auf der einen Seite verwegene und regellose Compositionen, bei allem ihrem Mangel an Haltung und künstlerischer Durchbildung, von gährendem Schöpfungstribe zeugen, kann auf der anderen den stillen Hinweisen auf die

von den Alten aufgestellten Gesetze und den Versuchen, sich den antiken Vorbildern zu nähern, ein ehrenwerthes Streben nicht abgesprochen werden. Wäre das spanische Schauspiel nicht über diese Stufe hinausgegangen, so würde es allerdings die eigentliche Lösung seiner Aufgabe noch schuldig geblieben sein; aber das Vorhandensein vielversprechender Ansätze zu einem sehr vollständigen Theater im höheren Stil könnte nicht geläugnet werden. Auch erscheinen manche der Grundzüge des späteren Nationaldramas im Allgemeinen schon durchaus festgesetzt. Es kommt hier nur darauf an, den Kern von den Umbüllungen zu unterscheiden. Die Sondernng des Tragischen vom Komischen sucht sich zwar in mehreren Stücken noch zu behaupten, allein überall — das sieht man leicht — mit großer Anstrengung; selbst in denen, welche, wie die *Numancia* des Cervantes, am meisten bemüht sind, den tragischen Ton in seiner Reinheit aufrecht zu halten, drängen sich überall Züge ein, die vielmehr der Comödie angehören. Eine Vorliebe für einheimische Stoffe macht sich überall bemerkbar; oder wenn ein Motiv anderswoher entlehnt wird, assimiliert es sich sogleich den eigenthümlich spanischen Begriffen und Vorstellungsweisen. Die durch Lope de Rueda in Aufnahme gebrachte prosaische Comödie mit dem Princip des Copirens der gemeinen Wirklichkeit ist zu einem untergeordneten, kaum noch der Literatur angehörenden Bestandteil der Repertorien herabgesunken, und als Ziel, zu dem der Entwicklungsgang der Kunst entschieden hindrängt, liegt die Ausbildung eines auf nationale Bedingungen gegründeten höheren Kunstdramas vor. Um die metrische Form zu bilden, vereinigen sich die na-

tionalen und die italienischen Verhältnisse, nur daß man in ihrer Anwendung noch nicht das passendste System gefunden hat und die Naache der Italiener, namentlich die Octaven, die später für die prägnanteren Stellen aufgespart bleiben, auch im gewöhnlichen Dialog vorwalten läßt. Die Einteilung in drei Tournadas ist, wie wir sahen, seit Virues zur allgemein recipirten geworden. Im Einzelnen so kann heben sich auch schon die verschiedenen Gattungen hervor, in welche man das spanische Schauspiel während seiner Blüthezeit zerlegte. *Comedias de capa y espada*, deren Keim wir schon bei Torres Naharro entdecken konnten, sind unter eben diesem Namen schon vor Poye de Vega bekannt (*Servantes, Adjunto al Parnaso*). Von *Comedias de ruido* oder *de Teatro*, historischen, mythologischen oder ganz erfundenen Inhalts, haben wir in den Stücken des *la Guerra*, Virues u. s. w. verschiedene Beispiele kennen gelernt; von den geistlichen Schauspielen, namentlich den dramatisirten Heiligenlegenden gesehen, wie sie aus den Kirchen und von den Straßen auf die Theater übergegangen. In Betreff der zur Darstellung an gewissen Festezeiten, namentlich am Froleichnamstisch, bestimmten Autos wird bemerkt gemacht, wie und von dieser Gattung aus den letzten Decennien vor 1590 weder Reste noch specielle Nachrichten aufbewahrt seien, wie jedoch aller Wahrheitsliebe nach, gerade in diese Zeit ihre mehr und mehrte Annäherung an die besondere Gestalt falle, in welcher sie bei Poye und seinen Zeitgenossen auftraten.

Am Vorflusse des vorliegenden Faches stehen füglich einige Notizen über die spanischen Nationaltänze und ihren Zusammenhang mit der Schaubühne, dessen schon beiläufig gedacht wurde. Es scheint unnöthig, hierbei innerhalb eines geschlossenen Zeitabschnittes zu bleiben, vielmehr passend, das ganze Gebiet auf einmal zu überfliegen.

Pantomimischer Tanz, in gesungenen Melodien ausgeführt, zeigt sich seit frühester Zeit in Spanien heimisch und scheint namentlich bei den Vaeen, den autochthonen Urvohnern der Halbinsel, in das Dunkel der ersten Vorgeschichte, wo die Aorichung allen Boden verliert, hinauszuführen ¹¹⁵). Die Schilderungen, welche Römische Schriftsteller von der Kunst der Gaditanischen Tänzerinnen entwerfen, begünstigen die Annahme, daß die spanischen Tänze schon damals in ähnlicher Art wie der heutige fandango und Polero mit lebhaften Bewegungen und Gesticulationen verbunden gewesen und zum Schall der Githarazetten ausgeführt worden seien ¹¹⁶). Aus den Römischen Provinzen scheint die alte Pantomimik von Neuem in die wiedereroberten Provinzen herabgesunken zu sein und hier in den mittleren Jahrhunderten ihre weitere Ausbildung erhalten zu haben ¹¹⁷). Auf letztere übten wahrscheinlich die Jocklars bedeutenden Einfluß, da die Abfassung von Tanzbüchern (*baletos* und *danças*) ganz besonders in ihr

¹¹⁵) *Id.* eben d. 20.

¹¹⁶) *Journal des Sav.* XI v. 102. — *Matthiol. Lib.* III Ep. 92, v. 2, *Lib. I ad Votantium, et pombon.* — *Plin. Lib. I Epist. 13.* — *Guonades de Salas, Instrucción á la Poesia de Aristoteles, Sección VIII.*

¹¹⁷) *Jovellanos, Memoria sobre las diversiones publicas* Madrid, 1782, S. 17.

Ausdrittsreich sei ¹¹⁷¹). In den älteren, schon im Mittelalter üblichen Tänzen gehören die Gibadina, die Alemanda, der Turdion, die Pavana, der Piedegibon, die Madama Orlenna, der Rey D. Alonso el Bueno u. (s. w. ¹¹⁷²). Im Allgemeinen unterließ man Bayles und Danzas, von denen jene mit Bewegungen der Arme und Hände verbunden waren, diese nicht. Schon in den ersten reben Versuchen des Trama's spielte der Tanz eine Rolle; wie er namentlich bei den Darstellungen in den Kirchen einen wesentlichen Bestandteil bildete, haben wir mehrfach hervorgehoben. Bei Escina, Gil Viera und Torres Nararro pflegte er, während ein *Planchico* angetimmt wurde, das Schauspiel zu beistellen. Späterhin erscheint er auf den Theatern in dreifacher Art, einmal in die Tramen selbst, vornehmlich in die *Entreme'ses* und *Sapnetes*, eingeschaltet, dann aber, indem er, unabhängig von den Stücken selbst, am Schluß der Vorstellung aufgeführt wird; das letztere war schon zur Zeit des Pope de Rueda der Fall ¹¹⁷³). Zu den Feierlichkeiten, durch welche das Hochaltrichnamessfest verherrlicht wurde, gehörten als unumgängliches Erforderniß außer den Autos auch Tänze, deren nach den Municipal-geboten der Stadt Gortien de los Condes von 1568 jedesmal mindestens zwei hundertstellen sollten ¹¹⁷⁴).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen viele neue Tänze auf, die wegen ihrer strengen Bewegungen und üp-

¹¹⁷¹) Festspiel des Raynmond, Chant. etc. II. 248, 249; V. 60

¹¹⁷²) Lope de Vega, *Don Juan*, II. 1. — *Pedro de Utrera*, *Soneto* al St.

Quixote

¹¹⁷³) *Benjam.* h. d. I. 1.

¹¹⁷⁴) *Jovellanos*, I. c. 54

pigen Stellungen vielfach aufstößig gefunden wurden, aber bei'm großen Haufen so vielen Beifall fanden, daß sie die älteren kinstameren fast ganz in Vergessenheit zurückdrängten. Die Schriftsteller dieser Zeit sind voll von Klagen über die Lascivität des Zapateado, Polvillo, Canario, Guineo, Hermano Bartolo, Juan Redondo, der Pipironda, Gal-larda, Japona, Perin Mora, Gorrona u. s. w.; am meisten aber entladet sich ihr Zorn auf die Zarabanda, die Chacona und den Escarroman, drei besonders beliebte, aber auch vor allen üppige Tänze, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf allen Bühnen Fuß gefaßt hatten und es vornämlich waren, was das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die theatralischen Vorstellungen lenkte. Besonders provocativ muß die Zarabande gewesen sein. Der Vater Mariana ließ sich angelegen sein, sie in einem eignen Kapitel seines *Tratado de Spectaculo* zu bekämpfen, in dem er ihr vorwirft, mehr Unheil angerichtet zu haben, als die Pest. Nach einer im Jahre 1603 gedruckten Schrift: „Höchst ergöglicher Bericht von dem Leben und Tode der Zarabanda, der seligen Frau des Anton Pintado“¹²²), wie sie aus der Hauptstadt verbannt wurde und vor Betrübniß darüber starb, und von den Vermächtnissen, welche sie an die ihres Schlags und ihrer Cameradschaft hinterließ¹²³)^a, ward sogar ein Verbot

¹²²) *Nome eines andern Tances*

¹²³) *Relacion muy graciosa que trata de la vida y muerte que hizo la Zarabanda, muger que fue de Anton Pintado, y las mandas que hizo a todos aquellos de su jax y camarada, y como subo a muerte de la Corte y de aquella pesadumbre murió. En Cuenca, año de 1603. 4*

wider sie erlassen, das indessen wenig Erfolg gehabt zu haben scheint, denn noch zur Zeit Carl's II. sah die Gräfin d'Aulnoy sie auf dem Theater von San Sebastian ¹²¹). Sie wurde, wie es scheint nur von Weibern getantz, die Chacene dagegen paarweise und von Personen beiderlei Geschlechts ¹²²).

In der angeführten Schrift über die Sarabande ist noch von vielen andern verwandten Tänzen die Rede, die ihre Namen meist von den Anfangsworten der Lieder führen, zu denen sie getantz wurden. Diese Lieder *jácaras*, *letrillas*, *romances*, *villancicos*), deren uns gelegentlich viele aufbewahrt sind, haben keine stehende Form, lassen aber gewöhnlich in dem Refrain, der bisweilen mehrmals in jeder Strophe wiederholt wird, ihre Bestimmung erkennen. Sie wurden in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten aber auch der Flöte und Harfe, gesungen; einige Tänzerninnen sollten die Geschicklichkeit besessen haben, zu gleicher Zeit zu tanzen und zu singen ¹²³).

¹²¹) *Les entretenes étoient mêlés de danse au son des harpes et des guitarras. Les Comédiennes avoient des cotaguettes et un petit chapeau sur la tête. C'est la coutume quand elles dansent, et lorsque c'est la sarabande il ne semble pas qu'elles marchent, tant elles coulent légèrement. Leur manière est toute différente de la nôtre, elles donnent trop de mouvement à leurs bras et passent souvent la main sur leur chapeau et sur leur visage avec une certaine grâce qui plaît aux yeux. Elles jouent admirablement bien des cotaguettes -- Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. A la Haye, 1705.*

¹²²) *Die Revue des Dervantes in Hunter's Fergana.*

¹²³) *Gonzalez de Salas Illustracion á la Poetica de Aristoteles. Seccion VIII.*

Lope de Vega sagt in seiner *Doctoëa*, die älteren Tanzweisen, wie die *Gibadine* und *Allemande*, seien so ganz in Vergessenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wisse, wie sie beschaffen gewesen; dieselbe Klage wird zwei Jahrhunderte später von einem eifrigen Vertheidiger der spanischen Nationaltitten gegen die Ausländerei der *Afrancesados* in Bezug auf die *Sarabande*, die *Chacone*, den *Escaraman*, den *Zorongo* und verwandte Gattungen wiederholt ¹²⁷). Wir sind daher nicht im Stande, eine genauere Beschreibung dieser von den ältern spanischen Schriftstellern so oft genannten Tänze zu liefern; so viel läßt sich indessen aus einzelnen Andeutungen bei letztern entnehmen, daß dieselben im Wesentlichen nach dem nämlichen Typus gebildet waren, welcher der *Jota*, dem *Volero*, dem *Fandango* und andern zu Grunde liegt, freilich aber mehr Ausgelassenheit zeigten.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, als sich in Folge der Prachtliche Philipp's IV. der äußere Glanz bei den dramatischen Vorstellungen, namentlich auf dem Theater von *buon Retiro*, bedeutend vermehrte, dehnten sich die Tänze oft in bunten Verwicklungen und in mannigfaltiger Action zu größeren Ballets aus; verschieden jedoch von den leeren Schaustellungen, die man heute mit diesem Namen bezeichnet, indem die Tanzkunst immer Dienerin der Poesie blieb und durch Wort und Gesang, denen sie sich anschloß, ihre eigentliche Bedeutung erhielt. Kamhafte Dichter verschmähten nicht, dergleichen zu componiren, wie

¹²⁷) *Coleccion de las mejores Coplas de Seguidillas, Tirana y Polos que se han compuesto para cantar à la Guitarra. Por D. Precioso. Madrid, dos tomos. Tomo I. pag. XII.*

Quevedo und Luis de Venavente ¹²⁹⁾, oder wie Lope, Antonio de Mendoza, Calderon und Andere, in ihre Festspiele einschalten zu lassen.

Hierher gehören auch die sogenannten *Danzas habladan* oder *Pastels* mit allegorischen und mythologischen Figuren, die, wie die Schilderung eines solchen im *Tou Quisote* beweist (P. II. c. 20.), schon zur Zeit des Gerantes beliebt waren, ihre höchste Ausbildung aber erst am Hofe Philipp's IV. erhielten, wo sie bei festlichen Gelegenheiten mit aller ersinnlichen Pracht des Costüms und der Decorationen, und oft von den fürstlichen Personen selbst aufgeführt wurden ¹²⁹⁾.

Von solchen pomphaften Auszügen, denen man eine Zeit lang nur zu viel Raum auf dem Theater gönnte, wurden die einfacheren und ungeschminkten Nationaltänze in den Hintergrund gedrängt und allmählig von den Vätern vertrieben. Es scheint, daß um den Anfang des 18. Jahrhunderts die *Sarabande*, die *Ghacone* und ihre Sippschaft fast ganz in Vergessenheit gerathen waren; ihre Namen wenigstens kommen fortan immer seltner vor. Eine analoge, nur minder freie und ausgelassene Form des Tanzes aber lebte indeß unter den Landbewohnern fort und

¹²⁹⁾ *Poesías de Francisco de Quevedo*. Bruselas, 1620, T. III. p. 227 — *Joco-Soria, Burlas, Voras, ó Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Extreremos representados, y veinte y quatro cantados*. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los Teatros de esta Corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1643.

¹³⁰⁾ *De las Obras buenas y comicas de D. Antonio Hurtado de Mendoza*. Madrid, 1772. 2. 143 ff.

empfang hier ihre Ausbildung, bis sie an die Stelle ihrer Vorgängerinnen auf die Bühne trat. Einheimische Schriftsteller behaupten, daß die *Seguidillas* (ein Ausbruch, der zugleich den Tanz und das Lied, zu dem er ausgeführt wird, bezeichnet) in der Weise, wie man sie noch heute kennt, im Beginn des vorigen Jahrhunderts in der *Rancha* entstanden seien; der Name freilich ist bedeutend älter und kommt schon im I. Cuzcote vor (*Cap. XXXVIII*). Diese *Seguidillas* nun sind als die Wurzel der meisten jener Nationaltänze anzusehen, die noch gegenwärtig bei allen nicht von blinder Verehrung des Fremden geblendeten Spaniern beliebt sind und auch im Auslande Berühmtheit gewonnen haben. Eine Schilderung dieses Tanzes würde daher zugleich ein Bild der anderen, die mit geringen Modificationen dasselbe sind, wie des *Fandango*, *Poleto* u. s. w., darstellen. Wer aber vermag, Tänze und Melodien anders als in ihren äußerlichsten Umrissen zu beschreiben, da gerade das, was ihr Wesen und ihren Hauptreiz ausmacht, Stellung, Bewegung und Ausdruck, jeder Schilderung spottet?

Die *Seguidillenlieder* bestehen aus sieben Verszeilen von bald sieben, bald fünf Sylben, und zerlegen sich in eine vierzeilige *Copla* und einen dreizeiligen *Estrivillo*. Der vierte Vers assonirt mit dem zweiten, der siebente mit dem fünften ¹⁰⁰). Diese Form ist so einfach und so leicht

¹⁰⁰) Ein Paar Beispiele können dies deutlich machen:

*Donc amour romo planta
En el corazón,
El corazón la rioga,
La boca el rigor.*

zu hanthaben, daß sie sich vor allen zum Improvisiren eignet und sich, gleich den italienischen Nitorneß, selbst dem ungebildeten Landbewohner anbietet, um seine Empfindungen in sie auszuströmen. Literarisch ist sie bis auf die neueste Zeit nicht cultivirt worden ¹²¹⁾, aber Tausende solcher Liedchen sind als Ergußnisse der Volksdichtung seit lange im ganzen Lande in Umlauf gewesen, Tausende mit dem Moment, in dem sie entstanden, wieder vergessen werden. Die Freuden und Leiden, die Hoffnungen, Wünsche und Klagen der Liebe bilden ihr nie zu erschöpfendes Thema. Die Melodien, zu denen sie, meist unter Begleitung der Guitarre, gesungen werden, haben bei aller sonstigen Verschiedenheit durchgehends den Treiviertelact, in der Regel auch die Nothtonart gemeinjam. In Erfindung solcher

Y así se arrastra
Se arranca al apartarle
Parte del alma.

Pensamiento que vuelas
Mas que las aves,
Libresale ese suspiro
A quien tu sabes:
Y dile a mi amor
Que tengo su retrato
En mi corazón.

A la rama mas alta
De tu amor subí,
Vino un ayre contrario
Y al vuelo caí:
Que así sucede
Al que en alas de amor
Al vol se arroja.

¹²¹⁾ Die mehr als hundert von Alberto Lista; f. dessen Poesías.

Sangweisen bekunden oft selbst Leute aus den untersten Volksklassen einen ausgezeichneten musikalischen Sinn. Nicht immer dienen die Lieder zur Begleitung der Tänze; sie werden auch von dem jungen Galan unter dem Fenster seiner Schönen oder von zwei Improvisatoren im dichterischen Wettstreit angestimmt. Der Verlauf des Seguidilla-Tanzes aber ist folgender: Während die Guitarrre präludirt, stellt sich das Tänzerpaar, am besten in der anmuthigen Tracht des *Majo* und der *Maja*, in der Entfernung von drei bis vier Schritten von einander auf; sodann wird, indem die Tänzer noch unbeweglich stehen, der erste Vers der Gopla gesungen; die Stimme schweigt wieder; die Guitarrre beginnt, die eigentliche Tanzmelodie zu spielen, und erst nun beim vierten Takt hebt zugleich das Lied der Seguidilla, der Schall der Castagnetten und der Tanz mit seinen schwebenden Paß, dem graziosen Entgegenfliegen und Zurückellen, jener reizenden Darstellung der Liebesfreuden, an. Mit dem neunten Takt ist die erste Abtheilung zu Ende und es tritt eine kurze, nur mit leisen Klängen der Guitarrre ausgefüllte, Pause ein. In der zweiten Abtheilung wiederholt sich die erste mit einigen Variationen in den Paß und Stellungen, und am Schluß derselben werden wieder die anfänglichen Plätze eingenommen; mit dem neunten Takt des dritten und letzten Theils endlich verstummen plötzlich Musik und Lied, und es ist eine Hauptregel, daß die Tänzer unbeweglich in der Stellung verharren, in welcher sie die letzte Note der Musik überrascht; wird diese Position gut gewählt, so rühmt man, es sei *bien parado*.

Dies die Regel und Anordnung des Tanzes; was

aber läßt sich sagen, um die Reize des Ganzen, das sich in diesem Verlaufe darstellt, anschaulich zu machen? Die feurig bewegte Melodie, in welcher durch den Jubel der Luß doch ein leiser Ton der Schwermuth dringt, der sie begleitende Gassagnettenschall, die schwachtende Hingebung der Tänzerin, das Herausfordernde in Blicken und Gebärden des Tänzers, die Grazie und seine Sitte, welche das Willkürige der Bewegungen wieder jähzt — dies Alles kommt zusammen, um ein Gemälde von wunderbarer Lieblichkeit zu bilden, das man indessen von Spaniern selbst dargestellt sehen muß, um es ganz würdigen zu können. Nur diesen scheint es gegeben zu sein, ihre Nationaltänze mit jenem Feuer und jener Poesie, jener Lebendigkeit des Gebärdenspiels, jener Weichheit und Elastizität, mit der sich jedes Glied im Takte der Musik bewegt, und, bei aller Freiheit, zugleich mit jenem feinen Sinn für das Schickliche auszuführen, ohne welche das Uebrige entweder ein dürres Gerippe bleibt, oder in's Aufrührige auflart.

Aus ihrer Heimath, der Mancha, verbreiteten sich die Seguidillas in Kurzem über alle spanische Provinzen. Eigentlich nur Modifikationen dieses Tanzes und zum Theil ihm so ähnlich, daß schon ein geübter Blick erfordert wird, um sie zu unterscheiden, sind denn auch der Jambango, der Polero, die Tirana, der Polo und andere, die in neuerer Zeit häufiger genannt werden, als die Seguidilla. Der erstere scheint von ungefähr gleichem Alter zu sein wie diese; ebenso die Tirana, eine ursprünglich andalusische Tanzweise, deren Rhythmus, wie das des Polo, nur aus vier Versen besteht und des Kadrivillo entbehrt. Der Polero, durch größere Geschwindigkeit der Bewegungen von den übrigen unterschieden und von dieser augenscheinlichen Schnel-

igkeit den Namen führend, soll um's Jahr 1780 von Don Sebastian Jerejo, einem der geschicktesten Tänzer seiner Zeit, erfunden worden sein. In diesen gesellen sich dann noch die *Jota aragonesa*, von drei Personen ausgeführt, die *Sevillanas*, die *Manchega*, eine Abart des Boleros, der *Chairo* u. s. w.

Die conventionelle Bildung, welche die Sitten aller Völker unseres Erdtheils zu nivelliren und jede Eigenthümlichkeit in ihr flaches Einetel zu verschlingen droht hat in neuerer Zeit auch die spanischen Nationaltänze zurückgedrängt. In guter Gesellschaft wenigstens darf von Seguidilla, fandango und Bolero nicht mehr die Rede sein, und man ergötzt sich statt dessen an Franzosen, Walzern u. s. w., die doch, mit jenen verglichen, sich ungefähr wie Bären Tänze ausnehmen. Die unteren Volksklassen, namentlich in der Mancha und in den andalusischen Provinzen, hat jedoch glücklicherweise der alten Gewohnheit noch tren gehalten und Gesang und Tanz im alten Nationalstyl dürfen bei ihren Lustbarkeiten nie fehlen. Raun wird in einer *Venta* der Mancha, oder in einem jener reizenden moresken *Pacios* der andalusischen Wohnhäuser, oder im Atrien unter dem Schatten des kuschenden Granatbaumes der Schall einer Guitarre vernommen, so drängen sich aus der ganzen Nachbarschaft Bauern, Handwerker und Tagelöhner herbei, begierig auf den Anfang des Fiedlingschauspiels harrend, und die Jugend ist nie lässig, dem allgemeinen Begehren zu entsprechen; die beste Stimme beginnt, die Seguidilla oder den Bolero zu singen; die Paare ordnen sich zum Tanz und führen ihn, obgleich in der schlichten Tracht der Landbewohner, mit einer Nettigkeit

und Feinheit aus, bei der unsere gefeiertsten Operntänzer in die Schule gehen könnten; die beliebte Tonweise aber, das rasche Klappern der Castagnetten und die tausend Reize, die von den Tänzenden entfaltet werden, fesseln Alles, Auge, Ohr und Seele, an die jungen Paare und wirken wie begeistert auf die Umstehenden, deren Theilnahme sich durch Tactschlagen und ermunternde Zurufe, am Schlusse in bestäubendem Beifall kund gibt. — Auf den Bühnen endlich haben die einheimischen Tänze nie aufgehört, in die Zwischenscenen eingelegt, in den *Sarbetes*, oder am Ende der Vorstellungen die Zuschauer zu ergözen. Hier jedoch muß die natürliche Einfachheit, die unbewusste Grazie schon mehr dem theatralischen Zuschnitt und absichtlichen Schaustellungen weichen.

Bei dem neuerdings in Spanien allgemein erwachten Streben, die besseren der alten Nationalsitte im Volke lebendig zu erhalten, ist zu erwarten, auch die, deren Geschichte obige Skizze darzustellen versucht hat, werde bald wieder Gemeingut der ganzen Nation werden und die fremden Eindringlinge ganz von spanischem Boden vertreiben. Besondere Anerkennung verdienen in dieser Beziehung die Bemühungen zweier talentvoller Musiker, des Ramon Garnier und de Masarnau, welche zum Bolero, zur *Trana*, zum Polo u. s. w. neue, ächt charakteristische und binnen Kurzem auch zu Volksweisen gewordene Melodien componirt haben.

M u h a n g.



Lon de la Comedia.

(Aus dem Viage entretenido von Agustín de Roxas.
Madrid, 1603.)

Aunque el principal intento
Con que he salido acá fuera,
Era solo de alabar
El uso de la comedia,
Sus muchas prerrogativas,
Requisitos, preeminencias,
Su notable antigüedad,
Donde, libertad, franquezas,
Entiendo que bastara
No hacer para su grandeza
Catálogo de los Reyes,
Que con sus personas mismas
La han honrado, y se han honrado
De representar en ella,
Saliendo siempre en teatros
públicamente en mil fiestas:

Como Claudio Emperador
 Lo acostumbraba en su tierra,
 Heliogábalo, Neron,
 Y otros Principes de cuenta.
 Sino de aquellos varones,
 Que con la gran utilidad
 De sus divinos ingenios,
 Con sus estudios y letras,
 La han compuesto y dado lustre,
 Hasta dexarla perfecta,
 Despues de tan largos siglos
 Como ha que se representa
 Y donde mas ha subido,
 De quilates la comedia,
 Ha sido donde mas tarde
 Se ha alcanzado el uso de ella,
 Que es en nuestra madre España,
 Porque en la dichosa era,
 Que aquellos gloriosos Reyes,
 Dignos de memoria eterna,
 Don Fernando é Isabel
 (que ya con los santos reynan)
 De echar de España acababan
 Todos los moriscos que eran
 De aquel Reyno de Granada,
 Y entonces se daba en ella
 Principio á la Inquisicion,
 Se le dió á nuestra comedia,
Juan de la Encina el primero,
 Aquel insigne poeta,

Que tanto bien empezó,
De quien tenemos tres eglogas,
Que el mismo representó
Al Almirante y Duquesa
De Castilla y de Infantado,
Que estas fueron las primeras.
Y para mas honra suya,
Y de la comedia nuestra,
En los dias que Colon
Descubrió la gran riqueza
De Indias y nuevo mundo,
Y el Gran Capitan empieza
A sujetar aquel Reyno
De Nápoles, y su tierra:
A descubrirse empezó
El uso de la comedia,
Porque todos se animasen
A emprender cosas tan buenas,
Heroicas y principales,
Viendo que se representan
Publicamente los hechos,
Las hazañas y grandezas,
De tan insignes varones,
Así en armas como en letras,
Porque aqui representamos
Una de dos: las proezas
De algun ilustre varon,
Su linage y su nobleza:
O los vicios de algun Principe,
Las crueldades ó baxezas,

Para que al uno se imite,
Y con el otro haya emienda ;
Y aquí se ve que es dechado
De la vida la comedia.
Que como se descubrió
Con aquella nueva tierra,
Y nuevo mundo el viage,
Que ya tantos vez descan.
Por ser de provecho y honra,
Regalo, gusto, y riquezas,
Así la farsa se halló
Que no es de ménos que aquesta :
Desde el principio del mundo
Hallada, usada, y compuesta
Por los Griegos, y Latinos,
Y otras naciones diversas :
Ampliada de Romanos,
Que labraron para ella
Teatros y Coliseos,
Y el Anfiteatro, que era
Donde se encerraban siempre
A oír comedias de éstas
Ochocientas mil personas,
Y otras que no tienen cuenta :
Entonces escribió Plauto
Aquella de su Alcumena,
Terencio escribió su Andria,
Y después con su agudeza
Los sabios Italianos
Escribieron muchas buenas,

Los Ingleses ingeniosos,
Gente Alemana y Flamenca.
Hasta los de aqueste tiempo,
Que ilustrando y componiéndola
La han ido perfeccionando
Así en burlas como en veras.
Y porque yo no pretendo
Tratar de gente extranjera,
Si de nuestros Españoles,
Digo que *Lope de Rueda*,
Gracioso representante,
Y en su tiempo gran porta
Empezó á poner la farsa,
En buen uso, y orden buena,
Porque la repartió en actos,
Haciendo introito en ella,
Que ahora llamamos loa,
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores,
Y entre los pases de veras,
Mezclados otros de rias,
Que porque iban entre medias
De la farsa, los llamaron
Entremeses de comedia,
Y todo aquesto iba en prosa
Mas graciosa que discreta.
Tañían una guitarra,
Y esta nunca salía fuera,
Sino adentro, y en los blancos,
Muy mal templada, y sin cuerdas,

Baylaba á la postre el bobo,
Y sacaba tanta lengua
Todo el vulgacho, embobado
De ver cosa como aquella.
Despues como los ingenios
Se adelgazáron, empiezan
A dexar aqueste uso,
Reduciendo las poetas
La mal ordenada prosa
En pastoriles endechas.
Hacian farsas de pastores
De acia jornadas compuestas,
Sin mas hato que un pellico
Un laud, una vihuela,
Una barba de zamorro,
Sin mas oro ni mas seda.
Y en efecto poco á poco
Barbas y pellicos dexan,
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias,
En las quales ya habia dama,
Y un padre que aquesta celia.
Habia galan desdeñado,
Y otro que querido era,
Un viejo que reprehendia,
Un bobo que los acercha,
Un vecino que los casa,
Y otro que ordena las fiestas.
Ya habia saco de padre,
Habia barba y cabellera.

Un vestido de muger,
Porque entónces no lo eran
Sino niños: despues de esto
Se usáron otras sin estas
De moros y de christianos
Con ropas y tunicelas,
Estas empezó *Berrio*,
Luego los demas poetas
Metiéron figuras graves
Como son Reyes y Reynas.
Fué el autor primero de esto
El noble *Juan de la Cueva*,
Hizo del padre tirano
Como sabeis dos comedias,
Sus tratos de Argel *Cervantes*,
Hizo el Comendador *Vega*,
Sus Luras, y el bello Adonis
Don Francisco de la Cueva,
Loyola aquella de Audalla,
Que todas fueron muy buenas,
Y ya en este tiempo usaban
Cantar Romances, y letras,
Y esto cantaban dos ciegos
Naturales de sus tierras,
Hacian quatro jornadas,
Tres entremeses en ellas,
Y al fin con un baylecito
Iba la gente contenta:
Pasó este tiempo, vino otro,
Subieron á mas alteza.

Las cosas ya iban mejor,
Hizo entonces *Artieda*
Sus encantos de *Merlín*
Y *Lupercio* sus tragedias.
Virues hizo su *Semiramis*
Valerosa en paz y en guerra,
Morales su Conde loco,
Y otras muchas sin aquestas.
Hacian versos hinchados,
Ya usaban sayos de telas
De raso, de terciopelo,
Y algunas medias de seda.
Ya se hacian tres jornadas,
Y echaban retos en ellas,
Cantaban á dos y á tres,
Y representaban hembras.
Llegó el tiempo que se usaron
Las comedias de apariencias,
De santos y de tramoyas,
Y entre estas farsas de guerras,
Hizo *Pedro Diaz* entonces
La del Rosario, y fué buena,
San Antonio *Alonso Diaz*,
Y al fin no quedó poeta
En Sevilla que no hiciese
De algun santo su comedia:
Cantábase á tres y á quatro;
Eran las mugeres bellas,
Vestianse en hábito de hombre,
Y bizarras y compuestas,

A representar salian
 Con cadenas de oro y perlas.
 Sacábanse ya caballos
 A los teatros, grandeza
 Nunca vista hasta este tiempo,
 Que no fué la menor de ellas.
 En efecto este pasó,
 Llegó el nuestro, que pudiera
 Llamarse el tiempo dorado,
 Segun al punto en que llegan
 Comedias, representantes,
 Trazas, conceptos, sentencias,
 Inventivas, novedades,
 Música, entremeses, letras,
 Graciosidad, bayles, máscaras.
 Vestidos, galas, riquezas,
 Torneos, justas, sortijas,
 Y al fin cosas tan diversas,
 Que en punto las vemos hoy,
 Que parece cosa incrédula
 Que digan mas de lo dicho
 Los que han sido, son y sean.
 ¿Qué harán los que vinieren,
 Que no sea cosa hecha?
 ¿Qué inventarán, que no esté
 Ya inventado? cosa es cierta.
 Al fin la comedia está
 Subida ya en tanta alteza,
 Que se nos pierde de vista,
 Plega á Dios que no se pierda.

Hace el sol de nuestra España,
Compone *Lope de Vega*,
La fenix de nuestros tiempos,
Y Apolo de los poetas,
Tantas farsas por momentos,
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contarlas,
Ni hombre humano encarecerlas.
El divino *Miguel Sanchez*,
Quien no sabe lo que inventa,
Las coplas tan milagrosas,
Sentenciosas y discretas,
Que compone de continuo,
La propiedad grande de ellas,
Y el decir bien de ellas todos,
Que aquesta es mayor grandeza.
El *Jurado de Toledo*,
Digno de memoria eterna,
Con callar está alabado,
Porque yo no sé aunque quiera.
El gran Canónigo *Torrado*:
Apolo, ocasion es ésta,
En que si yo fuera tú,
Quedara corta mi lengua.
El tiempo es breve, y yo largo;
Y así he de dexar por fuerza
De alabar tantos ingenios
Que en un sin fin procediera;
Pero de paso diré
De algunos que se me acuerdan,

Como el heróico Velurde,
Famoso Micar Artiedu;
El gran Lupercio, Leonardo,
Aguilar el do Valencia,
El Licenciado Ramon,
Justiniano, Ochoa, Zepeda:
El Licenciado Mexia,
El buen Don Diego de Vera,
Mescua, Don Guillen de Castro,
Linañ, Don Felix de Herrera,
Taldicielo, y Almendarez,
Y entre muchos, uno queda:
Damian Salustrio del Poyo,
Que no ha compuesto comedia,
Que no mereciese estar,
Con las letras de oro impresa,
Pues dan provecho al autor,
Y honra á quien las representa.
De los farsantes que han hecho
Farsas, loas, bayles, letras,
Son Alonso de Morales,
Grajales, Zorita, Mesa,
Sanchez, Rios, Avendaño,
Juan de Vergara, Villegas,
Pedro de Morales, Castro,
Y el del hijo de la tierra,
Caravajal, Claramonte,
Y otros que no se me acuerdan,
Que componen, y han compuesto
Comedias muchas y buenas

¿ Quién á todos non conoce ?

¿ Quién á su fama no llega ?

¿ Quién no se admira de ver

Sus ingenios, y eloqüencia ?

Supuesto que esto es así,

No es mucho que yo me atreva

A pedirlos en su nombre,

Que por la gran reverencia

Que se les debe á sus obras,

Miéntras se hacen sus comedias,

Que las faltas perdoneis

De los que las representan.

Unde des erſten Dandee

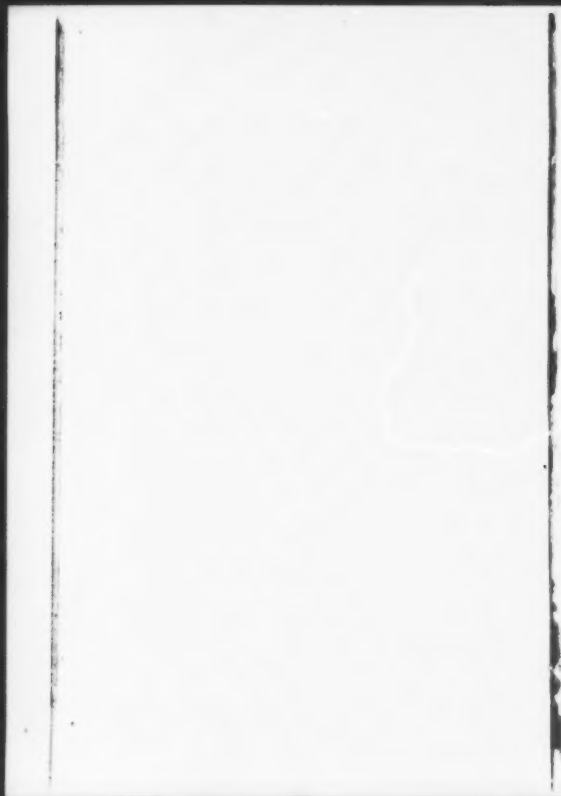
Z u s a m m e n f a s s u n g.

Seite 199 ist folgende, mir erst seit Vollendung des Drucks bekannt gewordene Notiz einzuschalten:

Hubertus Thomas aus Lüttich, der den Pfalzgrafen, nachherigen Kurfürsten Friedrich II. im Jahre 1501 nach Spanien begleitete, erzählt in seinen *Annales de vita et rebus gestis Friderici II.*, *Francof. 1624* (deutsch: Spiegel des Humors großer Potentaten. Schleusingen, 1628) von pomphaften dramatischen Spielen, die zu Ehren seines Herrn in Barcelona und in Perpignan aufgeführt worden seien. „Da war angestellt ein gemachter Himmel, dabei man auch die Hölle sah, sehr schrecklich und grausam. Dabei wurden viele Historien gespielt, welche fast an die vier Stunden währten.“ — „In Perpignan sahen wir Stücke aus dem alten und neuen Testament, Paradies und Hölle waren da gleich prächtig zu schauen, und vier Stunden lang gab man da ein schauerliches Stück zu sehen. Die Engel in weißen Kleidern, die Teufel in Gold und Silber statlich angethan stritten mit einander; unter gewaltigem Krachen und Pläsen sprangen die Raketen und es gab einen Höllenlärm, als bewegten sich Himmel und Erde. Zuletzt kam Judas und erhing sich an einem Fenster, ward auch sobald mit einem Feuerstrahl getroffen und verschwand, daß ihn Niemand mehr sah.“

Bemerkte Druckfehler.

- S. 21 Z. 7 v. o. lies Momente statt Momentie.
 S. 24 letzte Zeile des Textes lies Vändern statt Vänder.
 S. 24 Z. 6 v. o. lies heidnischen statt heidnisch.
 S. 24 Z. 6 v. u. lies angegeben statt angeden.
 S. 93 A. 24 v. o. lies begreife statt bezeichne.
 S. 127 letzte Zeile des Textes lies sammelte statt sammeln.
 S. 131 Zeile 10 v. o. lies dramatische statt dramatisches.
 S. 177 Z. 4 v. u. fehlt hinter Serenade ein Komma.
 S. 184 Zeile 7 v. o. lies Anordnung statt Anerkennung.
 S. 240 Zeile 10 v. o. fehlt hinter Söhne das Wort des
 S. 297 Z. 10 v. u. lies ihn statt ihnen.
 S. 305 Z. 4 v. u. lies Freunde statt Arende.
 S. 305 Z. 15 lies Iphigenia statt Iphiguela.
 S. 317 Z. 9 v. u. lies dort statt hier.
 S. 320 Z. 8 v. u. fehlt hinter Versuch das Wort desselben.
 S. 322 Zeile 2 der Note lies sei statt die.
 S. 364 Z. 6 v. o. fehlt hinter Beweis das Wort dafür.



804. lit. 4120 / 2

G e s c h i c h t e

der

dramatischen Literatur und Kunst

in Spanien.

Zweiter Band.

6 444
acchm



Geschichte
der
dramatischen Literatur und Kunst
in Spanien.

Von
Adolph Friedrich von Schack.

Zweiter Band.

Berlin.
Verlag von Duncker und Humblot.
1845.



Druck von Carl Gerdmann in Frankfurt a. M.

Inhalt

des Zweiten Bandes.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Erste Abtheilung.

Das spanische Theater zur Zeit des Vize de Vega.

	Seite
Einleitende Bemerkungen über das Zeitalter des Vize de Vega	3
Blüthe der Poesie in dieser Periode	45
Zusammenstellung der spanischen Bühne mit der englischen Anfangs- und Endpunkt der Glanzperiode des spanischen Theaters	63
Umgehaltung des spanischen Schauspiels im Beginn dieser Periode	71
Charakteristik der verschiedenen Gattungen spanischer Theaterstücke	73
I. Comedias	73
Metrische Form derselben	82
Comedias de capa y espada	96
Comedias de Teatro oder de culto	97

	Seite
Comedias de Santos	100
Barlescas	100
Fiestas	100
Comedias de Figuron	101
II. Autos	102
Autos sacramentales	103
Autos al nacimiento	103
III. Loas	105
IV. Entremeses	107
Berichte französischer Reisenden des sechzehnten Jahrhun-	
terts über die dramatischen Vorstellungen, denen sie in	
Spanien beigewohnt	109
Decorationen und Maschinrie auf den spanischen Bühnen	118
Gesum	126
Zerstückter Apparat bei der Darstellung der Autos	128
Verbot der Schauspiele im Jahre 1598	132
Wiederaufhebung dieses Verbots im Jahre 1600	133
Einzelheiten über das Theaterwesen dieser Zeit	136
Ferns de Vega	152
Die Zahl seiner dramatischen Werke	205
Seine „Nene Kunst, Comédien zu machen“	216
Allgemeine Charakteristik seiner dramatischen	
Kunst	230
Classification seiner Comédien und spe-	
cielle Betrachtung derselben	263
Seine Autos	393
Seine Entremeses und Loas	415
Die Theaterdichter von Valencia	417
Francisco Lárrega	420
Gaspar Aguilar	423

Micardo de Irujo	Ende
Carlos Pöhl, Miguel Penaranda und Bicente Adrian	426
Gullien de Castro	427
Ein Bild und Vergleichung desselben mit dem Bild des Cornetto	428
Der Doctor Ramon	430
Antonio de Galarza	430
Gaspar de Avila	431
Miguel Sanchez	432
Mira de Mesena	433
Pablo Belaz de Guevara	469
Anderer Dramatiker dieser Zeit	492
Mexia de la Cerda	493
Damian Salustio del Poyo	493
Gurtado Velarde	494
Juan Grajales	495
Josef de Valdivieso	497
Andres de Claramonte	501
Anderer Theaterdichter aus der Zeit des Pape de Vega	503
Kritische Opposition gegen das spanische Nationaltheater	505
Andres Rey de Artieda	507
Francisco Gascals	509
Christoval de Mesa	511
Sebastian Manuel de Villegas	512
Bartolome Leonardo de Argensola	513
Christoval Suarez de Figueroa	514
Entschiedener Sieg der Nationalpartei über die Classisten	535
Diego Jimenez de Enciso	536
Juan Perez de Montalvan	540

	Seite
Lirio de Molina	552
Seine Apologie der spanischen Comedie	556
Seine dramatischen Werke	562
Marcon	608
Relipe Gobienez	627
Ruid de Belmonte	630
Rodrigo de Herrera	639
Anderer Dramatiker derselben Zeit	640
Der Italiener Fabio Franchi über das spanische Theater	645
Bemerkungen über die spanische Schauspielkunst	655
Die berühmtesten Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega	663
Ueber die Verbreitung spanischer Theaterstücke im Auslande	678

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des Spanischen Theaters.

Erste Abtheilung.

Das Spanische Theater zur Zeit des Lope de Vega.

•••



Die spanische Literatur hatte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die beiden Stadien der Poesie zurückgelegt, welche der vollen Entwicklung der dramatischen voranzugehen pflegen. Auf die epische Dichtung, die in den Ritterromanen ihren Kreislauf beschloßen, auf die Lyrik, die sich in den Liedern der Cancioneros wie in den Werken des Boscan, Garcilaso, Herrera, Luis de Leon und Anderer in reichster Blütenpracht entfaltet hatte, mußte, allem Vermuthen nach, die allseitige Ausbildung der dritten Grundform der Poesie folgen. Was bisher auf letzterem Gebiete geleistet worden war, hatte mehr nur ein Anerkennungswerthes Streben nach dem genannten Ziele, als die wirkliche Erreichung desselben gezeigt; es war wichtig, insofern es das Ringen nach einem nationalen Drama und die stufenweise Entwicklung der Kausalelemente zu einem solchen darstellte, konnte aber an sich noch für keine selbstständige und reichhaltige dramatische Literatur gelten. Erst der nun zu betrachtende Zeitabschnitt, der mit dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts anhebt, war durch einen Verein begünstigender Umstände befähigt, den Spaniern diesen unschätzbaren Besitz, mit ihm den einer vollständigen poetischen Literatur zu verleihen. Diese Umstände, die, wie

sie allein den hohen Flor des spanischen Theaters möglich gemacht, so auch auf dessen Gestaltung im Einzelnen den allerbestimmtesten Einfluß geübt haben, müssen nun zunächst zur Sprache kommen, und sie werden hier füglich noch mit anderen in Verbindung gebracht, die zwar mehr nur zur allgemeinen Charakteristik des Zeitalters zu gehören scheinen, allein mittelbar wiederum in Beziehung zum Drama treten und für das Verständniß des letztern nicht außer Acht zu lassen sind. Zugleich muß Verschiedenes nachgeholt werden, was der Zeit nach zwar rückwärts liegt, aber seiner Wirksamkeit nach dieser Seite hin erst jetzt im ganzen Umfange Fahu bricht und überhaupt ein erklärendes Licht auf die Erstbeurtheilungen der folgenden Perioden wirft.

Die spanische Nation hatte ein Jahrhundert voll gewaltiger Anstrengungen und Heldenthaten, zu denen die Geschichte vielleicht keine Parallele darbietet, hinter sich; durch eine ununterbrochene Reihe glorreicher Erfolge war sie zur höchsten Stufe der Macht und des Glanzes emporgestiegen; in drei Welttheilen prangten ihre Trophäen; von Neapel und Mailand, den afrikanischen Küsten und dem griechischen Archipel, ja selbst dem Erbfeinde der Christenheit, der durch sie den ersten bedeutenden Schlag erhalten, ward die Ueberlegenheit ihrer Waffen anerkannt; jenseits des Oceans endlich waren unermessliche Länderstrecken durch Unternehmungen von beispielloser Kühnheit unterworfen worden. Der bekannte stolze Ausspruch des spanischen Monarchen war mehr als eine bloß ruhmrührende Phrase; gleich ausgedehnter Besitzungen, gleich ergiebiger Hülfquellen konnte sich kein anderer Herrscher in Europa rühmen.

Seit dem Zusammenschmelzen der verschiedenen Staaten auf der Halbinsel in eine Monarchie hatten die Spanier sich mehr und mehr gewöhnt, sich als Mitglieder einer großen Nation, als durch gemeinsame Interessen und dieselbe hohe Bestimmung verbunden zu betrachten; und die glänzenden Erfolge dieses Gemeingeistes gaben ihrer Ehrliche und ihrem Patriotismus den höchsten Schwung. Eiteltes Bewußtsein und kühner Unternehmungsgeist erfüllten das ganze Volk. Der unruhige Sinn des Adels, der früher in Parteikämpfen und inneren Zwisten getobt hatte, wandte seine Kampflust jetzt dem Dienste des Vaterlandes zu. Nach dem glorreichen Kampfe um Granada war zwar die Bahn geschlossen, die dem kriegerischen Thätendrange im Inneren des Landes offen gestanden hatte; zur nämlichen Zeit aber hatte sich demselben Triebe ein ungleich größeres Feld aufgethan. Die endlosen Zonen der neuen Welt wurden die Schauplätze von Thaten, die in ihrer beispiellosen Kühheit alle Fiktionen der Ritterromane zu überbieten schienen; dorthin strömte die ritterliche Jugend, und dieselbe Bahn des Ruhmes, die zu königlichem Glanz führen konnte, sahen, wie genug Beispiele zeigten, selbst Leute des geringsten Standes vor sich geöffnet. Wurden nun die edleren Motive zu den Thaten der unermüdeten Conquistadoren auch mannigfach durch niedere Triebfedern und Leidenschaften verdunkelt, so führten diese Unternehmungen doch der castilianischen Krone unermessliche Hülfquellen zu, während sie den spanischen Namen in den Augen von ganz Europa mit einer strahlenden Glorie umgaben.

Schon unter der Regierung Ferdinand's und der Isabella war der Wohlstand und Reichtum des Landes in

wunderwürdigem Maße geüben, so daß sich nach zuverlässigen Angaben die Kreneinkünfte am Schlusse derselben auf eine dreißigmal höhere Summe beliefen, als bei deren Beginn ¹⁾. Durch einen weit ausgedehnten Handel wuchs der Reichthum der Nation von Jahr zu Jahr. Die Manufacturen und Fabriken Spaniens versorgten halb Europa mit Wolleu- und Seidenzeugen, mit kunstreich gefertigten Waffen und Silberarbeiten; in Sevilla allein waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts 130,000 Menschen, mehr als jetzt seine ganze Bevölkerung beträgt, mit Manufacturarbeiten beschäftigt ²⁾; und über tausend Kaufschiffe führten diese Erzeugnisse der Industrie nach allen Richtungen der Erde hin aus. Ein spanischer Agent oder Consul fehlte auf keinem der bedeutenderen Handelsplätze des mittelländischen und der nordischen Meere ³⁾. In Folge einer sorgfältigen Agricultur war die Natur nicht minder ergiebig an Producten, als der menschliche Kunstfleiß; alle Arten Getraide, Oel, Wein und Südfrüchte gediehen in solcher Menge, daß sie nicht allein für die Bedürfnisse der Landesk Bewohner ausreichten, sondern auch noch

¹⁾ *Memorias de la Academia de la Historia*, T. VI. Instr. 3. — *Prescott History of the reign of Ferdinand and Isabella*. T. III. pag. 494

²⁾ Campománes, *Discurso sobre la Educacion popular de los Artesanos*, T. II. p. 472. — Bernardo Ward, *Proyecto economico sobre la poblacion de España*, T. II. c. 3. — L. Mariñen, *Cosas memorables*. Alcalá, 1539, pag. 11 und 12. — Navagiero, *Vingiro fatto in Spagna et in Francia* (Vinegia, 1562) fol. 26 und 25.

³⁾ Campománes, II. 149. — *Pragmaticas del Reyno*, fol. 146. — Turner, *History of England*, Vol. IV. p. 90

das Ausland versorgen konnten. Und ebenso wie die Felder mit ihren wohl bestellten Aedern und ihren zahlreichen Weibern und Gehöften, zeugten der Glanz und die Pracht der spanischen Städte von der Blüthe der Nation, deren Gemeingeist und Schönheits Sinn sich in den großartigen öffentlichen Bauten, die hier zu den ehrwürdigen Monumenten vergangener Zeit hinzulamen, unvergängliche Denkmale setzten. Toledo, die alte Hauptstadt des Gothenreichs, mit dem Wunderbau ihrer Kathedrale und ihren gewaltigen, noch im jetzigen Zustande des Verfalls Staunen erregenden Palästen; Burgos, die Wiege des Sid, mit seinen gothischen Zinnen und Thürmen; das reiche Barcelona, in dem Glanz seiner öffentlichen und Privatgebäude keiner der italienischen Städte weichend; das schöne Valencia, auf seiner reizenden Huerta wie eine Königin auf Rosen gebettet; Córdoba, die alte Stadt der Chalifen, das goldene Thor, durch das sich die Künste und der Luxus des Orients über das Abendland ergossen hatten; Granada, das Zauberstöß der Romantik, das westliche Bagdad, mit der Glorie seines Alhambra, Generalife und Albaycin, und seiner herrlichen Vega, von eiskelkrönten Bergen eingefaßt, wie ein kostbarer Edelstein; Sevilla endlich, der Stapelplatz der Amerikanischen Reichthümer, die erste Handelsstadt in Europa, ihre Quais von Fremden aller Nationen wimmelnd und unter der Wucht des Goldes leuchtend, ihr riesiger Dom, der großartigste Tempel der Welt, mit dem schlanken Thurne der Giralda stolz über dem Spiegel des Guadalquivir emporragend — das waren die herrlichsten unter den mannigfaltigen Zierden der schönen Halbinsel. Das 16. Jahrhundert steuerte zur Verschönerung dieser

Städte durch Kirchen, Paläste, Aquäducte, Springbrunnen und Gartenanlagen mehr bei, als irgend eines der vorhergehenden, und die durch Verbindung mit deren Mutterlande vermittelte Bekanntheit mit der neu erwachten italienischen Kunst trat hinzu, um diesen Aufwand zu regeln und dem Sinn für einfach edle Formen unterzuordnen. Unmittelbar an die erhabensten Bauten im germanischen Stil, der sich hier länger in seiner Keinheit erhielt, als in den meisten Ländern, schlossen sich daher gleich großartige und edel durchgebildete Werke der modernen, auf Wiederaufnahme der antiken Formen gegründeten Architectur. Unter ähnlichen Einflüssen nahmen zugleich die Künste der Malerei und Sculptur einen mächtigen Aufschwung; zahlreiche junge Spanier, deren einige auch in der italienischen Kunstgeschichte genannt werden, wanderten in die Werkstätten des Michel Angelo, Leonardo und Raphael, um den dort erlernten neuen Kunststyl in ihre Heimath zu verpflanzen; und die Schulen von Valencia, Sevilla und Toledo waren schon im 16. Jahrhundert reich an trefflichen Meistern, welche die hohe und eigenthümliche Blüthe der spanischen Kunst im folgenden vorbereiteten ⁴⁾.

Zu noch höherem Flor, der sogar die Pfade des Auslandes auf sich zog, hatten sich Wissenschaft und Gelehrsamkeit entfaltet. Vorzüglich ward das Studium der classischen Sprachen und Literaturen mit ungemeiner Regsamkeit gefördert und außer Italien hatte kein anderes Land mehr verdienstvolle Gelehrte dieses Faches aufzuweisen, als

⁴⁾ *El Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, por J. A. Cien Fernandez Madrid, 1800.

Espanien. Es genügt, die Namen des Arias Barbosa, Nuñez de Guzman Rives, Olivario, Johann und Franz Bergara zu nennen. Der Ruf dieser Männer war ein europäischer und ihre Verdienste um die Alterthumswissenschaften allein rechtfertigten den Ausspruch des Erasmus, der Zustand der Gelehrsamkeit und der Studien in Spanien sei ein so blühender, daß er den cultivirtesten Nationen in Europa Bewunderung einflößen und zum Vorbilde dienen könne ⁵⁾. Die Universitäten von Salamanca, Alcalá, Sevilla, Toledo und Granada wimmelten von lernbegierigen Jünglingen, die der weitverbreitete Ruf dieser Anstalten nicht allein aus allen Provinzen Spaniens, sondern auch aus Italien, Deutschland und den Niederlanden herbeizog. Salamanca allein zählte siebentaufend Studenten, Alcalá kaum weniger. Die mächtig erwachte wissenschaftliche Begeisterung riß sogar das andere Geschlecht mit sich fort; und an mehreren der genannten Hochschulen waren wichtige Lehrstellen von Weibern besetzt ⁶⁾. Daß neben den klassischen auch die andern Studien mit Erfolg cultivirt wurden, kann für die Geschichte der Name des Mendoza, für die

⁵⁾ Ad Franciscum Vergarum (1527): *Hispania vobis quom semper et regionis amoenitate fertilitateque, semper ingeniorum eminentium ubere proventu, semper bellica laude floruerit, quid desiderari poterat ad summam felicitatem, nisi ut studiorum et eruditionis adjungeret ornamenta, quibus aspirante Deo paucis annis sic floruit, ut caeteris regionibus quamlibet hac decorum genere, praecellentibus vel invidiae qucat esse vel exemplo. — Erasmus epistolae, pag. 977. — auch pag. 735.*

⁶⁾ *Mém. de la Academia de Historia*, T. VI. Instr. 16. — Lampillas, *Literatura Española*, T. II. p. 282 ff., 798 ff. — Marinco, *Cosas memorables*, fol. II. — *Semanario erudito*, Tom. XVIII.

Zurückzubringen der des Montalvo beweisen. Um die große Anzahl von Werken, die in allen Bereichen der Literatur hervorgebracht wurden, in's Publicum zu bringen, war die Buchdruckerkunst ungemein thätig, und Spanien zählte im 16. Jahrhundert mehr Pressen als gegenwärtig ?).

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts beginnt nun freilich das glänzende Bild der spanischen Volkswohlfabrt, welches die Regierungen der Isabella und Carl's V. darboten, sich in mancher Hinsicht zu trüben. Philipp II war der erste in jener langen Reihe von Monarchen, welche durch ein engherziges und verkehrtes Regierungssystem das Wohl ihres Reiches untergruben. Sein finsterner Glaubenszeifer und seine unersättliche Herrschsucht ließen ihn in dem Verlust eines der köstlichsten Edelsteine seiner Krone und in dem Untergang der Armada schon Vorspiele künftiger noch tieferer Demüthigungen der spanischen Größe erblicken. Im Innern zertrümmerte er mit der Aragonischen Verfassung die letzten Reste bürgerlicher Freiheit. Das Werk der Unterdrückung und Entmündigung, das sein unbegrenzter Willensstolz begonnen hatte, wurde durch die Schwachheit seiner Nachfolger, willensloser Spielbälle in den Händen treulofer Günstlinge, noch wirksamer gefördert. Die Verderblichkeit dieses Herrschaftssystems ist oft und mit den grellsten Farben geschildert worden, und seine zerstörenden Einflüsse liegen in dem späteren Ruin des Landes zu offen am Tage, als daß es sich irgend beschönigen ließe; aber man darf wohl vor der Uebertreibung in jenen Darstellungen warnen. Despotismus und Gewalt:

?) Clemens. *Religio de la Reyna Isabel*. — Mendez Ty-
pographia Española. pag. 33 ff

mißbrauch waren in jener Zeit die Seele der ganzen europäischen Politik, und es kann noch gezwweifelt werden, ob sich die Waagschale des Uebels entschieden auf die Seite von Spanien neige. Die so ohne Weiteres angenommene Meinung, daß dies in überwiegendem Maaße der Fall sei, schreibt sich aus einer Periode her, als die meisten europäischen Mächte die spanischen Monarchen mit neidischem und feindseligem Auge ansahen, und trägt schon hierin die Warnung zur Schau, sie wenigstens nicht ohne sorgfältige Prüfung anzunehmen. Ohne hier auf eine solche eingehen zu können, dürfen wir indessen so viel mit Bestimmtheit aussprechen, daß man sich von dem Despotismus der spanischen Monarchen aus dem Habsburgischen Hause und dessen Wirkungen einen ganz falschen Begriff macht, wenn man glaubt, er habe den Staat sofort von der Höhe der Macht und des Glanzes herabgestürzt, alle Kraft der Nation gebrochen, alles Selbstgefühl und allen Unabhängigkeitsinn in ihr erstickt und sie zu einer Herde zitternder Sklaven herabgewürdigt. So leicht war das gewaltigste Staatsgebäude in Europa nicht zu zertrümmern, so leicht die Energie eines der ehesten Völker der Welt nicht zu überwältigen. Wie sehr auch eine verwerfliche, aus Torraune und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbfleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach Außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges, und fuhr fort, ein bedeutendes Gewicht in den Europäischen Angelegenheiten zu üben. Die verkehrtesten Maaßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mäch-

tigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Keifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den herannahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände; noch war der edle castil'anische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Verufe seines Volks in ihm nicht erloschen; und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohls gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben, oder als Nachblüthe auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Conflict mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwunge gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Literatur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maßstab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, so muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Literatur, vor Allem der Poesie; denn was bedeuten die einzelnen, wenn auch schätzbaren Leistungen der früheren Jahre gegen die fast unüber-

sehbare Menge trefflicher Werke, die zwischen den Meisterstücken des Cervantes und Calderon liegen?

In engler Verbindung mit dem politischen Druck stand der religiöse, oder vielmehr dieser war mit jenem so verschmolzen, daß man beide kaum auseinander zu halten vermag. Die hierarchische Macht bildete einen wichtigen Bestandtheil in der Einrichtung des ganzen Staats, indem ein bedeutender Theil der Regierungsgewalt in den Händen der Priesterchaft lag. Alles, was der herrschenden Religion feindlich war, schien daher die souveraine Macht von Grund aus zu erschüttern, und Monarch und Geistlichkeit verstanden sich zu gut auf ihr gemeinsames Interesse, als daß sie nicht jede andere Rücksicht bei Seite gesetzt hätten, um nur vor Allem der katholischen Kirche eine möglichst feste Begründung zu geben. Dieses Streben fand in der Geistesstimmung der Nation, deren Religionsgefühl sich in Folge des langen Kampfes mit den Ungläubigen bis zur Schwärmerei gesteigert hatte, einen Anhaltspunkt, den es auf's erfolgreichste zu benutzen verstand. Mit Hülfe des herrschenden Nationalhasses gegen Mauren und Juden war schon unter Ferdinand und Isabella das vielberufene Tribunal der Inquisition gegründet worden, und dieses furchtbare, durch ganz Europa mit Schrecken genannte Gericht hatte, wenn auch nicht ohne vielfältige Protestation des Volkes durch die Cortes, seiner vermessenen Wirksamkeit unter der nachfolgenden Regierung eine immer größere Ausdehnung gegeben. Aber erst der eiserne Wille Philipp's II. setzte es durch, der Inquisition eine alle Schranken des Rechts überspringende Gestalt zu geben, in welcher sie nicht allein die geringste Abweichung von

den herrschenden Glaubensmeinungen mit unerhörter Härte ahndete, sondern auch zur willfährigen Dienerin jeder despotischen Laune und zum bequemen Hülfsmittel der weltlichen Macht wurde, um den unbedingten Gehorsam der Unterthanen zu erzwingen. Und um eben diese Zeit hatten die moralischen Einflüsse des furchtbaren Regerverdictes den Geist der Nation schon so vergiftet und mit Fanatismus erfüllt, daß es fortan in der empörendsten Ungerechtigkeit seiner Urtheile und Executionen, statt daß diese Unwillen erregt hätten, nur um so stärkere, allgemein anerkannte Ansprüche auf Ehrfurcht und Hochachtung besaß. Das Volk war in einem Netze gefangen, aus dem kein Entrinnen mehr Statt fand, und einem langen, schleichenden Elende, das sich in alle Faseru des Daseins einfog, preisgegeben. Keine Sophistik möge daher das gerechte Verbammungsurtheil, das die Geschichte über dieses fluchwürdige Tribunal gefällt hat, zu mildern versuchen. Seine Annalen bieten eines der schauerlichsten Nachspiele menschlicher Verirrungen dar, das für immer als warnendes Beispiel von dem Wahnsinn der Gewalt und des geistlichen Hochmuths dastehen möge! Indessen treten die verderblichen Folgen der spanischen Inquisition während der ersten anderthalb Jahrhunderte ihrer Existenz noch weit weniger hervor, als in der Folgezeit. Denn wenngleich das Glaubensgericht gerade in dieser Periode, und vornämlich in den Regierungsjahren der drei Philipp, auf dem Höhenpunkte der Macht stand, so bot doch damals die Nation noch einen Kern von Tüchtigkeit und Geisteskraft dar, durch den sie den schädlichen Einflüssen von Außen her das Gegengewicht zu halten vermochte. Erst dem vereinten Druck der Zeiten und Um-

stände erlag auch dieser Kern. Ueberhaupt, wenn man der Inquisition noch größere Unheilstiftung Schuld geben muß, als anderen Aeußerungen des Fanatismus, welche Europa verheert haben, so liegt dies vornämlich in ihrer Permanenz und in der Stabilität ihrer Organisation, mit der sie sich, jede freiere Regung der Geister schon im Keim erstickend, bis in die neueste Zeit behauptet hat. Denn offenbar irrig ist es, die Gräucl, die sie veranlaßt hat, so darzustellen, als hätten sich nie ähnliche in der Geschichte begeben. Kein Theil der Erde ist frei von traurigen Spuren der Religionswuth und des Aberglaubens; keine Nation darf in diesem Punkte der anderen etwas vorwerfen; keine Sekte ist der anderen die Vergeltung schuldig geblieben, sobald sie die Macht dazu besaß. Die einzige Bartholomäusnacht hat in Frankreich mehr Opfer geschlachtet, als nach den gewiß eher übertriebenen als zu geringen Berechnungen Florent's, die spanische Inquisition während ihrer ganzen dreihundertjährigen Dauer. Die Zahl aller je in Spanien hingerichteten Juden, Mauren und Keger (nach Florent's Angabe, 34, 392) ist nicht so groß, wie die der unglücklichen Weiber, die in Deutschland allein im 17. Jahrhundert auf die wahnsinnige Anschuldigung der Hexerei hin verbrannt worden sind; und wer die Geschichte dieser Hexenprocesse und die jeden Begriff übersteigende Abscheulichkeit und Rechtlosigkeit des Verfahrens bei ihnen kennt, der wird gestehen müssen, daß unsere Nation in keiner Art berechtigt ist, den Stein gegen irgend ein anderes Land oder Volk aufzuheben *). Der Unterschied ist nur,

*) Es verdient bemerkt zu werden, daß der tolle Wahn an Janneren, der in Deutschland, England und Frankreich noch bis auf das

dah die Verfolgungen und Gewaltthaten aus Aberglauben in dem größten Theile von Europa mehr als momentane Ausbrüche des Fanatismus der Regierungen oder des Volkes Statt fanden und daher von minder dauernder Wirkung waren, während sie in Spanien aus einem selbstbegründeten System hervorgingen, das methodisch alle Glaubensfreiheit unterdrückte. Um aber der Regierung, welche solchen Druck üben, und dem Volke, das ihn ertragen konnte, nicht Unrecht zu thun, muß hinzugefügt werden, daß dieses System auf einem Grundsatz beruhte, der in der ganzen katholischen Kirche anerkannt und recipirt war, und daß die spanische Inquisition nur in der Art ihrer Proceße, aber nicht in ihrem Princip, schlimmer genannt werden kann, als die

jetzige Menschenalter so verbreitet war, in Spanien, daß man doch als das Heimathland alles abergläubischen Wahnes anzusehen pflegt, nie allgemeinen Eingang gefunden hat. In der Zeit, wo es in ganz Deutschland von Hexenbränden rauchte und für ein Verbrechen galt, an der Realität des Teufelsbündnisses zu zweifeln, durften diese Dinge in Spanien ungedrückt veröffentlicht und für Fabelwahn und Betrug erklärt werden; man sehe das *Coloquio de los Perros*, den *Licenciado Vidriera* von Cervantes, die Comödien *El caballero del Olmedo* von Fery de Vega und *la segunda Celestina* von Aguatin de Salazar. In ersterer heißt es:

No creas en hechicerías
Que todos son vanidades:
Quien concerta voluntades
Son meritos y porfías.

Und in letzterer:

Pues, Taron, así son todas:
Y no que tengan te asombres
Con los necios opinion;
Porque las brujas lo son
Porque son tontos los hombres.

päpstliche, die ihre Gewalt doch über einen großen Theil von Europa erstreckte. Und für wie ausgebeutet man auch das Unheil halten mag, das sie in ihrer Dauer gestiftet, so läßt sich doch soviel nicht läugnen, daß sie Spanien momentan vor den Spaltungen und Unruhen bewahrt hat, welche um dieselbe Zeit die meisten übrigen Länder zerrütteten. Denn ihr Ziel, die Alleinherrschaft des katholischen Glaubens zu behaupten und die Reformation von den Gränzen des Reiches fern zu halten, erreichte sie auf's vollkommenste, wenn auch durch noch so gehässige Mittel. Während daher Frankreich von religiösen Parteilämpfen zerrissen wurde, während Deutschland unter den Verheerungen des dreißigjährigen Krieges seufzte, genoß Spanien Ruhe und inneren Frieden, — Besitzthümer, die freilich mit dem Verluste der Freiheit und mit der Unmöglichkeit einer naturgemäßen Fortbildung des Staats erkauft wurden, aber immer als relative Vorzüge erscheinen, wenn man ihre unmittelbaren Resultate mit denen vergleicht, welche aus den Glaubenswirren in jenen Ländern erwuchsen. Denn wenn dort die Blüten früherer Cultur vielfach von den Stürmen des Krieges zerstört wurden, entfaltete sich hier innerhalb des Katholicismus eine reiche und frische Blüthe der Kunst. Und nicht bloß mittelbar steht auf diese Weise die religiöse Beschränkung, welche die Spanier drückte, mit ihrer Poesie in Zusammenhang, auch direkt hat sie den entschiedensten Einfluß auf dieselbe geübt, indem sie ihr theils eine bestimmte Richtung vorzeichnete, theils neben anderen mitwirkenden Umständen eine Ursache ihres hohen Floris wurde. Die letztere Behauptung mag paradox klingen, läßt sich indessen leicht als wahr nachweisen. Ent-

schieden feindlich stellte sich die Inquisition der freien Forschung auf dem Felde der Wissenschaft gegenüber; als Philologie duldete sie nur die kirchlich-scholastische, als Theologie nur bigotte Erbauungsbücher; an Fortschritte auf dem Gebiet der Empirie und der Naturwissenschaften war nicht zu denken. Die Geschichtsschreibung konnte nur mit äußerster Behutsamkeit auftreten. Hier mußte der leiseste Versuch, das Joch abzuschütteln, die schlimmsten Folgen nach sich ziehen, und die Tyrannei der geistlichen Obern ließ kein anderes Mittel übrig, als Gehorsam. Dessenunachtet lebte in der Nation ein geistiger Trieb, der nicht so leicht zu unterdrücken war, und sich nun nach der Seite hin Bahn brach, wo eine Collision mit dem Geiste der Regierung am mindesten zu befürchten stand. Die schöne Literatur ward daher ein Zufluchtsort für das Genie, das sich auf anderen Gebieten eingeengt fühlte, und die Poesie gewann manche Geisteskraft, die unter anderen Umständen vielleicht auf ein ganz verschiedenes Feld der Thätigkeit getrieben worden wäre. Denn war die Dichtkunst auch im Allgemeinen in denselben Kreis gebannt, der die Geistesfreiheit der Nation überhaupt beschränkte, so stand hier doch innerhalb jener Grenzen ein unendlich freierer Spielraum offen, und dem Dichter ward manche Meinungsäußerung als poetische Lizenz zu gut gehalten, die für jeden Andern die schlimmsten Folgen gehabt haben würde. Die Grundsätze des katholischen Glaubens anzugreifen, war freilich nicht gestattet, und dies thun zu wollen, fiel auch keinem Achten Spanier ein; aber die Schranken blieben immer noch weit genug, um der Phantasie, der Empfindung und dem Witz ein ausgedehntes Feld zu gönnen. Für das

Schauspiel kam der besonders günstige Umstand hinzu, daß es, während des größten Theils dieser Periode wenigstens und in dem größten Theil von Spanien, wie wir näher sehen werden, keiner der Darstellung vorübergehenden Censur unterworfen war, und daß selbst die allgemeine Controlle, unter welcher alle Aeußerungen standen, hier mit auffallender Nachsicht geübt wurde. Eine Zusammenstellung aller freien Aeußerungen, aller Ausfälle auf Staat und Geistlichkeit, die sich die spanischen Dramatiker erlaubt haben, würde den Beweis liefern, daß man sich im Lande des verrufensten Despotismus in manchen Punkten einer Redefreiheit erfreute, wie sie noch heutiges Tages nicht überall gestattet ist. Wie weit die Licenz in dieser Beziehung ging, zeigen unter Andern die Comödien des Tirso de Molina und zahlreiche bürleske Zwischenstücke verschiedener Verfasser. Und doch ist kein Beispiel bekannt, daß die Inquisition einen dramatischen Dichter wegen Ueberschreitung seiner Befugniß zur Rechenschaft gezogen hätte; vielmehr liegt manches Stück, das von freien und beinahe zügellosen Bemerkungen aller Art wimmelt, mit besonderer Approbation der Geistlichkeit versehen, im Druck vor. Der Widerspruch, der scheinbar in diesem Verfahren enthalten ist, löst sich wohl durch folgende Betrachtung. Die katholische Religion war so fest begründet und die Hochachtung für sie so tief im Volke gewurzelt, daß Spott über ihre Diener oder Scherz mit ihr selbst noch nicht mit Angriffen auf ihr Wesen verwechselt wurde; je fester das Heilige steht, um so eher läßt es mit sich spaßen. Und in diesem arglosen Sinne sind auch offenbar jene Stellen, die der veränderte Geist der Zeit jetzt als bittere Satiren gegen

die Kirche erscheinen läßt, mehrentheils von ihren Verfassern gemeint und vom Publicum aufgenommen worden; denn fast alle die Dichter, die sich dergleichen erlauben, haben in andern ihrer Werke unzweideutige Beweise einer aufrichtigen Religiosität geliefert, und schon der Umstand, daß sie selbst zum größten Theil dem geistlichen Stande angehörten, scheint jeden Zweifel der Art niederzuschlagen. Es drängt sich hier ferner auf, daß die Spanier einen schärferen Unterschied, als wir, zwischen Spiel und Leben gemacht haben müssen. Regierung und Inquisition scheinen es ihrem Interesse entsprechend gefunden zu haben, die Lieblingsunterhaltung des Volkes durch so wenig Hindernisse wie möglich einzulegen und auf der Bühne zu gestatten, was im Leben verpönt war.

Die Poesie, und namentlich die dramatische, bewahrt daher das Edelste und Schönste, was diese Epoche der spanischen Literatur aufzuweisen hat; in ihr strömen alle Radiken des Geisteslebens der Nation, wie in einem Brennpunkt, zusammen, und liefern ein glänzendes Zeugniß, wie geistige Kraft sich dem schlimmsten Druck der Verhältnisse zum Trotz behaupten und wie das Genie aus eben den Umständen, die es auf der einen Seite erdrücken, Nahrung ziehen könne, um sich nach der andern hin desto reicher zu entfalten. Aus ihr lernt man zugleich die Nation in einem ganz andern Lichte kennen, als das ist, in welchem sie in einseitigen Darstellungen ihrer politischen Geschichte erscheint. Man sieht hier, wie die Härte und Grausamkeit, die der Spanier gegen den Andersgläubenden übte, nur Folgen einer irrigen Ueberzeugung waren, welche die Verläugnung des natürlichen Gefühls dem Regier gegenüber

als Pflicht erscheinen ließ; wie aber der nie genug zu beklagende Fanatismus, der die Gemüther in dieser Rücksicht irre leitete, im Uebrigen die sanftesten und edelsten Empfindungen und die Uebung echter Humanität nicht ausschloß. Ja, mehr als dies — wenn gleich Enttäufherung von allen religiösen Vorurtheilen seiner Zeitgenossen von einem spanischen Katholiken des 16. Jahrhunderts nicht erwartet werden darf und nicht zu läugnen ist, daß auch die poetische Literatur der Spanier Spuren des Fanatismus und eines düstern Wahnes enthält, so zeugen doch zahlreiche einzelne Gedankenblitze in eben dieser Literatur von der Sinnesfreiheit, in der sich die hervorragendsten Geister der Nation zu behaupten wußten. Von hier aus aber fällt wieder ein Licht auf jene Aeußerungen der Intoleranz zurück, wonach viele derselben als Capitationen des Wohlwollens der Inquisition und als wohlberechnete Kunstgriffe erscheinen; denn für jeden solchen Ausbruch des religiösen Eifers schlüpfte dann manches Andere um so ungehinderter durch, was sonst bei frommen Eifsern Anstoß erregt haben würde.

Wenn schon die angeführten Umstände der Poesie ein ungewöhnlich breites Terrain verschafften; wenn ferner in einer Zeit, die des Trübfenden viel enthielt, die Flucht in das Reich der Phantasie nahe gelegt war, so bot auch eben diese Zeit wieder viele Elemente dar, aus denen die Dichtung Nahrung ziehen konnte. In keinem andern Lande waren selbst die Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens so von Poesie durchdrungen, wie in Spanien; in keinem dauerte die romantische Sinnes- und Lebensart des Mittelalters so lange fort, um, wie hier, mit den Vorzügen einer

höheren Cultur zu verschmelzen und sich in dieser Verbindung noch glänzender zu entfalten. Der ritterliche Geist, durch die außerordentlichen Verhältnisse des Landes während der mittleren Jahrhunderte in ungemelner Stärke hervorgehoben, überlebte die Umstände, die ihn erzeugt hatten, und ließ des Ritterwesens selbst noch lange, nachdem die politische Bedeutung der Feudal-Aristokratie eine ganz andere geworden war, in seinen wesentlichen Zügen fortbestehen. Führung der Waffen und Theilnahme an den kriegerischen Thaten der Nation blieb nach wie vor eine Zierde des Adels. Turniere und Wettkämpfe aller Art, die noch während des ganzen 17. Jahrhunderts nicht allein bei einzelnen Hoffesten, sondern auch sonst vielfach gehalten wurden, gaben den Adeln in Friedenszeiten Gelegenheit, ihre Kraft und Gewandtheit zu üben ⁹⁾; das anmuthige, von den Mauren ererbte Ringstechen oder Rohrspiel (*juego de cañas*, der noch jetzt im Orient bekannte Dscherrid), so wie die Stiergefechte, in denen damals die vornehmsten Großen des Reiches gern Proben ihrer Tapferkeit ablegen mochten ¹⁰⁾, sind eben hierher zu rechnen. In den Orden von

⁹⁾ Jovellanos, *Memorias sobre las diversiones publicas*, pag. 26. — Navarrete, *Vida de Cervantes*, pag. 113 und 436.

¹⁰⁾ Lope de Vega (*Comedias*, B. XV. Dedication des Schauspielers *El ingenuo arrepentido* an Fr. Rodrigo de Tapia, Ritter des Ordens von St. Jaago) sagt: „Die Stierkämpfe stehen den Gefechten und Turnieren zu Pferde nicht nach, erfordern vielmehr noch mannhaftere Muth und Tapferkeit wegen der Unabängigkeit des Feindes; denn ein Ritter, der bei einem Turnier seinen Gegner gewaffnet angreift, hat keine so große Gefahr zu besorgen, wie der, der einem Stier Stand hält. Die Muth, mit welcher Sie die Wildheit des gewaltigen Stiers, den der Foch gehtzen oder der Varama an seinen Mern er

St. Jago, Calatrava und Alcantara bestand das geistliche Ritterthum in seiner Grundbedeutung unverändert fort; denn diese Orden waren, obgleich bei ihrer neuen Organisation durch Ferdinand und Isabella in manchen Punkten modificirt, doch keinesweges in bloß leere Decorationen ausgeartet, sondern noch an ihre früheren Gelübde gebunden und auf geschickendes Aufgebot zu Kriegseleistungen verpflichtet ¹¹⁾. In den Kleidungen herrschte im Allgemeinen noch immer der Schnitt der Rittertracht vor, obgleich an die Stelle der bis in's 16. Jahrhundert üblich gewesenen Burgundischen Costüms neue Moden getreten waren, für Männer der kurze Mantel (*capa*) und die Halskrause (*golilla*), für Weiber die eng anliegende *Basquina* und die Mantilla. Der Fegen, den der Cavallero stets zur Seite trug, war keine müßige Zierrath, sondern wurde in einem polizeilich noch weniger geregelten Staate häufig als Vertheidigungswaffe und zu Zweikämpfen, die sehr oft vorkamen, gebraucht. Die gewöhnliche Veranlassung zu letzteren gaben die Liebesintriguen und galanten Abenteuer, die an der Tagesordnung waren. Wenn schon das feurige Blut des Südländers leicht in Leidenschaft aufwallte, so kam noch die Mode hinzu, um Galanterie und Huldigung der Damen zur allgemein herrschenden Sitte zu machen. Der

jagen hat, angriffen und bezwangen, schien in den Augen Seiner Majestät und der ganzen Hauptstadt eine so erlauchter Verfahren würdige That und begeisterte mich, folgende Verse an Sie zu richten“ u. s. w.

¹¹⁾ *Marinna de rebus hispanicis*, lib. XI. cap. 13 und 14. — *Andr. Mendo de ordinibus equestribus*. — *Caro de Torres, Historia de los Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcantara* (Madrid, 1689).

gute Ton der eleganten Welt brachte es mit sich, daß selbst wer keine wahre Reizung fühlte oder schon über die Jugendjahre hinaus war eine Herzenskönigin wählte, der er seine Dienste weihete; und der romantische Geist des Zeitalters umkleidete ein solches Verhältniß mit allen Formen der ritterlichen Courtoisie und einer, sei es aus dem Herzen fließenden oder erdichteten, Gefühlschwärmerei. Auch wo wahre Leidenschaft zum Grunde lag, behandelte man die Liebe gern als ein phantastisches, das Leben verschönerndes und erheiterndes Spiel, das, je mehr es in den bunten Farben der Romantik schillerte, der poetischen Laune um so höhere Befriedigung gewährte; die verwegenen, nur mit Aufbietung alles Scharfsinnes durchzuführenden Intriguen waren die beliebtesten Wege, um zum Ziel zu gelangen. Bei Nacht wimmelten die Straßen der Städte von jungen Männern, die, in ihre Mäntel vermunnt (embrozados), auf Liebesabenteuer auszogen, ihren Schönen Serenaden darbrachten, oder am Gitterfenster lästliche Zwiesprache mit ihnen pflogen. Hand in Hand mit der Liebe aber ging die Eifersucht und die Forderung ausschließlichen Besizes; und nur allzu oft endigten diese nächtlichen Scenen mit Verwundung oder Tödtung eines Nebenbuhlers.

Solche Zwistigkeiten und Zweikämpfe zu vervielfältigen, trug besonders das Ehrensystem bei, das die spanische Nation in sehr complicirter Weise ausgebildet hatte. Dieses, alle Verhältnisse des Lebens umfassende, System war für jede Beziehung der Menschen unter einander, für Liebe, Ehe und Freundschaft, für alle Familienverhältnisse, für die Stellung der Unterthanen zum König u. s. w. auf's bestimmteste festgestellt; seine Maximen und Forderungen hiel-

ten das ganze Dasein in unlöslichen Banden; und die Begriffe, die ihm entfloßen, waren mit dem Wesen der Nation so verwachsen, daß selbst die Bemühungen der Kirche, dieselben auszureißen, vergeblich blieben. Kein Gesetzbuch hat je allgemeinere und unverbrüchlichere Geltung gehabt, als das der Ehre auf allen Gebieten des spanischen Lebens; seine Gebote wurden allgemein anerkannt und nie ungeahndet übertreten. Will man den alten Spanier in seiner Individualität kennen lernen, so muß man sich daher vor allen Dingen mit seinen Ehren-Grundsätzen bekannt machen; nur wer diese bis in die einzelnen Nuancen, wie sie mit beinahe spigfindigem Scharfsinn für die verschiedensten Fälle festgestellt waren, aufgefaßt hat, vermag die Motive, welche seine Handlungsweise in den wichtigsten Angelegenheiten des Lebens bestimmten, zu durchschauen. Eben hierauf und auf der Collision der verschiedenen Rechte und Pflichten beruht auch in vielen Novellen und Dramen die Verwicklung, zu deren Verständnis erst die Kenntniß der eigenthümlichen Vorstellungsweise der Spanier und ihres nationell ausgebildeten Ehrensystems den Schlüssel gibt. Es ist hier nicht der Ort, dieses System ausführlicher zu entwickeln, und nur folgende hervorstechende Punkte desselben mögen angegeben werden: Dem Könige gegenüber wandellose Treue und Ergebenheit, der das Leben, die Freundschaft, die Liebe und alle individuellen Gefühle geopfert werden müssen (*Rojas, Abajo del Rey ninguno; Lope, Estrella de Sevilla*); Pflicht, den im Zweikampf gebliebenen Freund oder Verwandten an dem Gegner zu rächen; strenges Halten auf Unbeflecktheit des Namens, wemach die mindeste Fleckbildung durch das Blut des Fe-

leidigers gesühnt werden muß, und die Untreue der Geliebten oder Gattin, der Fehltritt der Schwester den Mord der Schuldigen befehlt. Aber nicht bloß der wirklich vollbrachte Ehebruch untergräbt die Ehre des Mannes, sondern auch schon die leiseste Regung einer verbotenen Liebe im Herzen des Weibes (*Calderon, A secreto agravio secreta venganza, Medico de su honra*). Sogar die Schuldlose muß als Opfer fallen, wenn unreine Pegerler das Auge auf sie geworfen hat und die Ehre des Mannes auch nur dem Scheine nach verletzt ist (*Calderon, Pintor de su deshonor*). Auf der anderen Seite gebietet der Ritterfinn, eine Dame, die von ihrem Gemahl, Vater oder Bruder verfolgt wird, zu beschützen; diese darf erwarten, daß der Erste, dem sie begegnet und den sie um Hülfe anspricht, sie mit Gefahr seines Lebens schütze, und doch weder ihren Namen zu erfahren begehre, noch ihren Schicser aufhebe. — Das Gesetz der Gastfreundschaft befiehlt unbedingte Schätzung und Heilighaltung des Gastes, selbst wenn er ein Feind sein sollte. Dazu kommen die sehr bestimmt festgestellten Vorschriften über Herausforderungen, Duelle u. s. w.

Wie das Mittelalter schnell und unmerklich in die neue Zeit übergegangen war, und mit ihm manche seiner Ansichten und Gewohnheiten, so hatte sich auch der Sinn für die romantische Sagenwelt und die Poesie der Ritterzeit im Volke noch sehr lebendig erhalten. Die erheblichsten und poesievollsten Momente der alten Landeshistorie, so wie eine unglaubliche Menge von Traditionen und Geschichten lebten als Romane in Aller Gedächtniß und Kunde; der Strom jener frischen Heldenichtung war noch so wenig versiegt, daß selbst in diesen späteren Tagen manches, der ursprüng-

lichen Weise in Geist und Form entsprechende, Lied entstand. Viele, aus den Landeschroniken oder aus alten Uebertreibungen geschöpfte Erzählungen waren zugleich auf fliegenden Blättern und als Volksbücher in Umlauf; und in letzterer Gestalt genossen neben den einheimischen, auch manche ausländische Sagen allgemeiner Verbreitung. Auf diese Art bereicherte sich die Phantasie der Spanier mit Bildern aus den beiden großen Dichtungskreisen, welche die Kunde durch das ganze christliche Europa gemacht haben, dem von der Tafelrunde des Arius und dem von Karl dem Großen und seinen zwölf Paladinen; in dieser Form waren die Geschichten von den Haimonskindern, von Lancelot und Triflan, von Egier dem Dänen, Hierabrad, Merlin, Iwain u. s. w. bei allen Klassen des Volks gekannt und beliebt. Der regsten Theilnahme aber erfreuten sich die phantastischen Ritterromane aus dem zu einer weit verzweigten Familie angewachsenen Geschlechte des Amadis. Der märchenhafte Character dieser Fiktionen, die Fülle der fabelhaften Begebenheiten, die sie darstellten, gaben dem Hange zum Wunderbaren, der durch die abenteuerlichen Kriege mit den Mauren und durch die Ergebnisse in der neuen Welt mächtig in der ganzen Nation aufgeregt war, erwünschte Nahrung. Der Reichthum an phantastischen Erfindungen, der uns noch heute in den besseren dieser Romane zum Erstaunen nöthigt, der blendende Glanz der Maschinerie in ihren prächtigen, von Gold und Edelsteinen funkelnden Palästen, ihren schwimmenden Inseln, geflügelten Rossen, magischen Ringen, gefeierten Waffen und bezauberten Schlössern, ihren Feen, Niesen und Zwergen,

hätte selbst eine nüchternere Phantasie als die spanische mit sich fortreißen können. Die übertriebene Eucht nach dem Wunderbaren, außerhalb aller Natur Liegenden, das Hohle und Geschraubte in den Affecten, der Wirrwarr in Geographie und Geschichte, die Weiterschweifigkeit und Wortfülle der Darstellung, diese Schattenseiten der ganzen Gattung, welche das Verdammungsurtheil Einsichtsvoller auf dieselbe lenkten, wurden von dem größten Publicum übersehen, das ihr bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts seine Reizung in hohem Grade zuwandte. Von da ab scheint theils durch die höheren Leistungen auf anderen Gebieten der Poesie, theils durch die Bekanntschaft mit den unübertrefflichen Gedichten der Italiener, die ähnliche Stoffe in einer weit vollendeteren Form behandelten, theils endlich durch den heftigen Spott des Cervantes, die frühere Lieblingslectüre einigermaßen in den Hintergrund gedrängt worden zu sein. Indessen ist es irrig, wenn man glaubt, der Don Quixote, der überhaupt keineswegs als Satire auf die Ritterbücher im Allgemeinen gemeint war, sondern nur ihre Auswüchse und die schlechteren unter ihnen geißeln sollte, habe den Amateiromanen sofort den Todesstoß versetzt. Wenn auch neue Werke der Art fortan nur noch von Zeit zu Zeit auftauchten, so erhielten sich viele der alten, wie Amadis von Gallien, Palmerin von England, der Ritter Phöbus, Elivante de Laura, Tirante el Blanco, Florisel de Niquea u. s. w., doch noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts in gewissem Ansehn bei der Lesewelt. Viele Schriftsteller selbst einer noch späteren Periode erwähnen jener Namen in einer Art, welche eine genaue Bekanntheit des Lesers mit ihnen voraussetzt; die bedeu-

tendsten Dramatiker haben aus dieser Quelle geschöpft ¹²⁾ und überhaupt ist den Amadisromanen ohne Zweifel ein beträchtlicher Einfluß auf die Neigung zum Phantastischen und Wunderbaren beizumessen, die sich bei fast allen spanischen Dichtern bemerklich macht. Hat doch selbst Cervantes, der im Verflaß an abenteuerlichen Erfindungen mit dem Lopeira wetterfert, sich derartigen Einwirkungen nicht zu entziehen vermocht.

Fast ebenso verbreitet, wie die Erinnerungen an die Sagenwelt des Mittelalters, waren Reminiscenzen aus der antiken Mythologie und Poesie. Hatte auch der unter Ferdinand und Isabella so lebhaft erwachte Eifer für die Alterthumswissenschaften etwas nachgelassen, und namentlich das Studium der griechischen Sprache und Literatur seit jener Zeit eher Rüd- als Fortschritte gemacht, so befanden sich doch Uebersetzungen der vorzüglichsten alten Dichtwerke, und darunter treffliche (z. B. der Odyssee von Gonzalo Perez, der Aeneis von Gregorio Hernandez de Velasco, der Metamorphosen des Ovid von Felipe Xerez) in den Händen aller Gebildeten; ebenso die Werke der großen spanischen Dichter des 16. Jahrhunderts, die sich sämmtlich mehr oder minder an antike Vorbilder angeschlossen hatten. Wenn auf diese Art die alte Fabellehre (die übrigens, wie bei allen Romanischen Völkern, so auch bei den Spaniern, nie ganz in Vergessenheit gerathen war) im Volke lebendig erhalten wurde, so war doch der National-

¹²⁾ J. B. Calderon z. B. sein *Castillo de Lindisbrin* aus dem *Caballero del Fero*, seine *Puente de Mantible* aus dem *Hierrabos*, Montalvan seinen *Valentin de Oliva* aus dem gleichnamigen Roman s. f. w.

geth so vorherrschend, daß er dieselbe ganz seinen Begriffen und Vorstellungen assimilirte. Das ganze Merthum erlitt in der Betrachtung der Nation eine Umbildung in's Romantische, die unbewußt und wie von selbst geschah; man betrachtete seine Geschichte als einen Spiegel des eignen Zeitalters, als ein lose umgränztes Gebiet, in das sich alle Anschauungen der Gegenwart hineintragen ließen; seine Mythen als liebliche Phantasiegebilde von so allgemeinem Charakter, daß sie eben so wohl eine allegorische Deutung zuließen, wie zum Ausdruck christlicher Ideen dienen konnten. Für unsere Bildung, die überall mit ihrer Kritik bei der Hand ist, aber auf ihrer Wanderung durch die Wästenei philologischer Gelehrsamkeit nur zu viel an Phantasie eingeüßt hat, mag in dieser Art, den alten Glauben in den neuen hinüberzuziehen und eigenthümlich spanische Begriffe in die alte Geschichte hineinzutragen, etwas Verstrengendes liegen; der unbefangene Sinn dagegen wird eben darin nur einen Beweis von dem ächt poetischen, naturkräftigen Geiste der Nation finden, der sich seine unmittelbaren Vorstellungen und Empfindungen durch seine trocknen Abstractionen des Verstandes verkümmern ließ. Ein Zeitalter, das genug in sich abgeschlossen und mit dem eignen Lebensreichthum erfüllt ist, um auch die vergangenen mit diesem Reichthum auszustatten, das auch das Lebte in die Formen der nächsten Wirklichkeit kleidet und zugleich genug Realität besitzt, um diesen Proceß nicht mit prosaischer Reflexion zu seiten, muß dem Ausblühen der Poesie gewiß sehr werthlich sein.

Indem wir der einzelnen Umstände erwähnen, welche die erbedlichsten Momente in der Phantasie und dem gei-

stigen Leben der Spanier bildeten und daher mittelbar auch auf ihre Poesie gewirkt haben, dürfen wir das Gebiet des religiösen Glaubens nicht übergehen. Je mehr die katholische Kirche den Inhalt der christlichen Religion äußerlich darzustellen bemüht war, und je höher sie zugleich in Macht und Ansehn stand, um so gewaltiger mußte sie die Einbildungskraft beherrschen. Die Vergegenwärtigung der heiligen Geschichte, die sinnbildliche Darstellung der christlichen Dogmen im Cultus selbst, die Pracht der gottesdienstlichen Ceremonien, der Aufzüge und Processionen, — das Alles konnte dem Südländer nicht geboten werden, ohne seine reizbare Phantasie aufs höchste zu entflammen. Und derjenigen poetischen Richtung, die in Spanien nun einmal durch alle Umstände vorbereitet und bedingt war, ist diese Gestaltung des Katholicismus gewiß nicht nachtheilig geworden, wie verderbliche Folgen sie im Uebrigen auch gehabt haben mag. Das stete Eingreifen des Göttlichen in das irdische Dasein, die unmittelbare sinnliche und sichtbare Erscheinung des Heiligen und dessen durch den Gottesdienst repräsentierte innige Gemeinschaft mit dem menschlichen Leben vergönnten der Kunst, sich aufs engste an die Religion anzuschließen. Da der Alerus voranging, das Ueberweltliche in die nächste Nähe herabzuziehen, so durften auch die Laien wagen, die Mythen des Glaubens, ohne Furcht vor Profanation, in Bild und Wort darzustellen. Dem Spanier war hierdurch ein weites Feld zu dichterischen und künstlerischen Anschauungen geöffnet, das von anderen Nationen, wo die Religion sich nicht zu so äußerlicher Gestalt verkörperte, gar nicht oder nur mit Zagen betreten werden konnte. Daher die erstaunliche Freiheit und Kühnheit in

Behandlung religiöser Gegenstände, die der spanischen Poesie eigenthümlich ist; daher das Zueinanderspielen des Möttlichen und Menschlichen, der natürlichen und übernatürlichen Regionen, das ihr eine so wunderbare Färbung verleiht; daher endlich das Allegorische, Symbolische und Mystische in ihr, das doch wieder so klar und verständlich erscheint.

Durch das stete Beistehen der Kirche, das ganze Gebiet des katholischen Glaubens zu versinnlichen und anschaulich zu gestalten, wurden alle einzelnen Momente desselben dem Volke stets gegenwärtig erhalten. Der Kreis der Ethik, wie eiferfüchtig man auch seine Gränzen bewachte, hier nicht so eng geschlossen, daß er der Phantasie nicht noch einen weiten Spielraum zu Erfindungen und Ausschmückungen gestattet hätte. Die spanische Einbildungskraft jener Zeit kann in Ausmalung der christlichen Ideen und Bilder nicht frei, beweglich und selbstständig genug gedacht werden. Nirgends vielleicht ist das große Feld des Wunderbaren und Geheimnißvollen in der Religion mit gleicher Vorliebe angebaut worden. Neben den heiligen Geschichten des alten und neuen Testaments, den altchristlichen Legenden u. s. w., die von Allen gekannt waren, wurde eine fast unendliche Menge von national-spanischen Traditionen und Wundersagen umhergetragen, die von Tag zu Tag neuen Zuwachs erhielt. Die Erinnerung an alle diese Punkte des Glaubens stets frisch zu erhalten diente der alljährliche Cyclus von Festen der außer den großen, allen katholischen Ländern gemeinschaftlichen, noch viele der spanischen Liturgie eigenthümliche Feiertage umfaßte. Hier schienen die göttlichen Zeichen und Offen-

barungen, die Wunderbegebenheiten der Erlösung und Menschwerdung, die Akte der Heiligen und Märtyrer unmittelbar in die Gegenwart hineinzutragen. Denn die spanische Kirche versäumte bei der Anordnung und Ausschmückung dieser Feste kein Mittel, das Heilige der sinnlichen Anschauung näher zu rücken, und verband zu diesem Zwecke mit dem lebendigsten Gepränge der gottesdienstlichen Handlungen die veredelnden Reize der Musik, Malerei und Poesie. Vor Allem war die Tonkunst eine treue Dienerin im Heiligthum und ward zur Verherrlichung des Cultus mannigfach in Anspruch genommen. Ein umfassendes Urtheil über die alte spanische Musik steht uns freilich nicht zu, da die meisten ihrer Werke ungekannt in den Archiven der Kathedralen liegen; allein nach dem Rufe und Einflusse, den mehrere ihrer Meister, wie Perez, Salinas, Monteverde und Gomes, auch im übrigen Europa erlangten, so wie nach einzelnen Proben zu schließen, die noch heute hier und da gehört werden, besaß Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine Musikhule, die an Reichtum und Gediegenheit mit den italienischen wettzufen konnte. Neunzehn jede bedeutendere kirchliche Feier suchte sich durch Aufführung großer Oratorien, Messen, Psalmen und Motetten eindrucklicher zu machen. Die berühmtesten und am häufigsten behandelten Vorwürfe der Composition waren: die Christmette für Weihnachten, das Oratorium der Passion für den Ostersfreitag, die Lamentation für den Achtermittwoch, die Eucharie an das heilige Sacrament für die vierzigstündigen Gebete, das *Salve regina*, die Psalmen an die schmerzreiche Mutter, die Motetten zur Lichtmess, die Dreistundengebete für Ostern und für das Frohn-

Lebenseisen. Es ist schwer, sich diese Aufführungen unter den majestätischen Gewölben der spanischen Kathedralen feierlich und erhaben genug vorzustellen. — Gleich der Musik widmeten sich auch die bildenden Künste vorzugsweise dem Dienste der Kirche, indem sie den Inhalt der heiligen Geschichten in mannigfachen Darstellungen dem Auge vorführten. Nicht allein die Wände, Altäre, Capellen und Sacristeien der Gotteshäuser und Klöster prangten mit zahlreichen Werken der Sculptur und Malerei; auch auf den Straßen und öffentlichen Plätzen ward die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden durch überall angebrachte, oft von Künstlern ersten Ranges gefertigte, heilige Bildwerke stets wohl erhalten¹³⁾. Noch mächtigere und erhabendere Eindrücke mußten hervorgerufen werden, wenn, wie dies häufig geschah, bei großen kirchlichen Festen Gemälde und Statuen, die den Gegenstand der Feier bildlich darstellten, in glänzender Procession über den Häuptern des leuchtenden Volkes vorübergetragen wurden. Die Ehre, ein solches Processions-

¹³⁾ Es sei vergönnt, hier beiläufig auf einen Kunstpreis aufmerksam zu machen, der in Spanien in eigenthümlich hoher Ansehung gelangt. Dieser aber von den Kunstbillerorden ganz unbedeutend gehalten ist. Wir meinen die farbigen Holzsulpturen, die sich in großer Anzahl über die ganze Halbinsel, vornehmlich aber in den südlichen Provinzen verbreitet finden. Sie vorzüglichsten derselben rühren aus dem 17. Jahrhundert her, in dem sich viele ausgezeichnete Künstler, wie Montañés, Alonso Cano, Bernardo de Mesa, Pedro und Nicolo de Brena, in diesem Fache hervorthaten. Meistens hatte diese der Art, zu denen nicht allein die Vollendung der Bildhauerkunst, sondern auch die feine und geschmackvolle Bemalung demselben werth ist. Sind namentlich in Sevilla (im Hospital de la Caridad, im Archidiaconat u. s. w.) und in Granada (in San Jeronimo und im neu errichteten Provinzialmuseum) vorhanden.

bild zu liefern, galt für die höchste, nach der man streben konnte, und es fanden zu diesem Zwecke Wettkämpfe unter den vorzüglichsten Künstlern des Landes Statt ¹¹⁾. — In welcher Art sich die Poesie mittels des geistlichen Drama's auß' engte mit der Religion verband, wird später ausführlich erzählt werden. Hier genüge es, in dieser Beziehung auf die lyrischen Gedichte geistlichen Inhalts hinzuweisen, die, eben so zahlreich wie zum Theil von höchstem Werth, eine Hauptzierde der spanischen Literatur bilden, und in denen sich die Religiosität der Zeit in den reinsten und edelsten Zügen abgedrückt hat ¹²⁾. Um aber den Eindruck dieser schönen Lieder nicht ganz verblasen und abgeschwächt zu empfangen, um den Einfluß, den sie auf Verstärkung des religiösen Geistes der Nation geübt, ermessen zu können, ist es nöthig, sich Veranlassung und Zweck ihres Entstehens, die nun in den Hintergrund getreten sind, zu vergegenwärtigen. Fast alle, wie verschieden auch an Ton und Geist, die alle Phasen vom einfachen Kinderliede bis zum höchsten Schwunge der Poesie durchlaufen, standen ihrer ursprünglichen Bestimmung nach in genauem Bezug zum kirchlichen Leben, indem sie theils zum Abhängen und zur Recitation während des Gottesdienstes, theils, auf fliegenden Blättern unter das Volk vertheilt, zur Verherrlichung und Commemoration kirchlicher Ereignisse dienten. Auch blieben die geistlichen Dichtern nicht gleichgültig gegen die

¹¹⁾ E. Bellas *Actos de Granada*, Memoria histórica por D. José de Castro y Orozco. Granada, 1839, pag. 27; und *Crónicas de Granada*, *Decimosegunda historia etc.* panam.

¹²⁾ Eine treffliche Auswahl aus diesem reich begabten Schatze der alt spanischen Poesie haben sich in der *Floranta* von Veli de Abet.

Verdienste, welche sich die Poetie um Förderung ihrer Interessen erwarb; sie sparten vielmehr keine Art von Aufmunterung und Belohnung, um die Dichter vorzugsweise auf diese Bahn zu leiten, und veranstalteten zu diesem Zwecke bei feierlichen Gelegenheiten poetische Wettkämpfe mit Aussetzung von Preisen für die besten Gedichte auf den Gegenstand der Arier. Große Wettstreite der Art *Justian poeticon*), bei denen fast alle bedeutenden Dichter Spaniens concurrirten, fanden unter anderen im Jahre 1595 bei der Canonisation des heil. Hyacinthus, 1614 bei der Beatification der heil. Theresia, 1622 bei der Heiligsprechung des St. Isidor von Madrid Statt ⁶⁹⁾.

Die süßne und reiche Verquickung des Heiligen und Weltlichen, die dem spanischen Katholicismus überhaupt eigen war, machte sich auch bei den geistlichen Festen geltend. Hatte schon die religiöse Arier selbst profane Lustbarkeiten nicht ausgeschlossen (es war z. B. etwas Gewöhnliches, im Gefolge der Procession, oder auf den Straßen, wo diese vorüberging, oder vor den Bildern der Heiligen Tänze aufzuführen), so war der Abend, der auf einen Festtag folgte, ausschließlich dem Vergnügen gewidmet. Vor allen schuf die St. Johannismacht ganz Spanien zu einem Tummelplatz der ausgelassensten Fröhlichkeit um; auf allen

⁶⁹⁾ Suarez de Figueroa sagt in seinem *Pantheon* (Madrid, 1617. pag. 114): „Bei den literarischen Festen kommen mehr Poeten zum Vorschein, als Sand am Meere ist. Bei einem, die neulich zu Ehren des heiligen Antonius von Padua gehalten wurde, concurrirten mehr als hundert Werke in den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst; und obgleich man die beiden Enden und die Wände der Kirche mit den besten derselben geschmückt hatte, so blieben doch noch so viele übrig, daß man noch hundert Häuser damit behängen konnte.“

Höhen loberten nach altherkömmlichem Brauche Freudenfeuer, von allen Seiten erschallten Klänge der Lust, und Städte wie Dörfer wimmelten von fröhlichen Gruppen, die sich an Spiel, Gesang und Tanz ergöhten, oder verummummt umherzogen, und sich der allgemeinen Maskenfreiheit erfreuten, die diese Nacht mit sich brachte. Begreiflicher Weise gab dies Gelegenheit, mancherlei Intriquen anzuspinnen, lustige Streiche zu spielen und kede Abenteuer zu bestehen. Ähnliches wiederholte sich bei vielen anderen Festen, z. B. dem des St. Jago, dem der heil. Anna u. s. w. Ueberhaupt, wenn man die Schilderungen liest, die alte Reisebeschreiber von dem Leben auf der Halbinsel entworfen haben, oder die, welche uns von den spanischen Novellisten und Dramatikern überliefert worden sind, so begreift man kaum, woher die düsteren Farben genommen sein mögen, mit denen man uns Spanien so oft als das Land des finsternsten Ernstes ausgemalt hat. Aus jenen authentischen Darstellungen ergibt sich vielmehr das Bild eines dem heitersten Lebensgenuss mit Vorliebe zugewendeten Volkes. Außer den Vergnügungen, die sich an die religiösen Feste schlossen, zogen sich noch zahlreiche andere Belustigungen durch das ganze Jahr hin. Die Faschingszeit (las Carnestolendas) z. B. führte einen allgemeinen Taumel der Lust herbei und erschloß eine reiche Quelle von Scherzen. Zu den Jahrmärkten und Messen, die jeder Ort von einiger Bedeutung alljährlich hielt, strömten nicht allein Käufer und Verkäufer, sondern auch Neugierige und Schaulustige in Schaaren herbei; denn hier, wie auch bei Kirchweihen, Hochzeiten u. s. w., fehlte es nie an Kurzweil, Spielen und Festlichkeiten jeder Art. Zigeunerbanden,

Musiker, Musikanten und Schauspielertruppen durchzogen das Land und wurden überall als Bringer der Lust willkommen geheißen. Gesang und Tanz verschönerten jede gesellige Zusammenkunft und selbst der geringste Handwerker mochte nach vollbrachter Arbeit des Tages einige mit Ergötzlichkeiten mancher Art ausgefüllte Erholungsstunden nicht missen. „Wenige Nationen — sagt ein französischer Schriftsteller, der die Halbinsel aus eigener Anschauung gekannt zu haben scheint — haben eine so große Neigung zur Musik wie die Spanier. Man findet selten Einen unter ihnen, der nicht die Laute (*vihuela*) und Harfe zu spielen wüßte (dies nämlich sind die Instrumente, deren sie sich bedienen, um die Gegenstände ihrer Liebe zu feiern), und daher kommt es, daß man sowohl in Madrid als in den anderen Landschaften des Landes bei Nacht die Straßen von jungen Leuten wimmeln sieht, die, ihre Gitarre im Arm und mit Fendellaternen versehen, ihren Hergangszuglegenheiten nachgehen. Es gibt in Spanien keinen Handwerker, der nicht nach der Arbeit zu seiner Laute griffe, um sich auf der Straße und den öffentlichen Plätzen mit Gesang und Saitenspiel zu ergötzen; kurz, man kann sagen, die Spanier besitzen einen angeborenen Hang zur Musik, und dies ist auch der Grund, weshalb sie die öffentlichen Schauspiele so lieben, die bei ihnen meistens aus Illuminationen mit Musik, aus Stiergefechten und aus Comödien bestehen, in welche letztere sie Zwischenspiele mit Gesang einschalten“ ¹⁷⁾.

¹⁷⁾ *Histoire de la Musique et de ses Effets depuis son origine jusqu'à présent.* Paris, 1702. Tom. I. pag. 225.

Der Hang zur Poesie verbreitete sich in dieser Periode in großer Ausdehnung unter allen Ständen. Der Trang, Verse zu machen, ward gleichsam epidemisch; Fürsten und Grafen, Krieger und Staatsmänner, Rechtsgelehrte und Aerzte, Priester und Mönche hielten sich gleich sehr dazu berufen, und selbst Handwerker und Landleute wollten nicht ganz zurückbleiben. Die Leichtigkeit, mit der sich die spanische Sprache zur Versification anbietet, begünstigte diese Manie, die sich nicht allein der älteren nationalen, sondern auch der künstlichen italienischen Maasse bemächtigte. Ein junger Mann, der seiner Schönen nicht gelegentlich durch ein Gedicht gebuhldigt hätte, wäre ihrer Gegenliebe nicht würdig befunden worden. Romanzen, Redondillen, Decimen, Mosen, Sonette, Octaven und Canzonen kamen bei tausend Veranlassungen des gewöhnlichen Lebens zum Vorschein; die Poesie war die Verschönerin aller geselligen Verhältnisse, die Dolmetscherin aller Reiden und Freuden des Daseins. Belege für die hier behauptete Allgemelmheit des Interesses für die Dichtkunst werden sich im Verlaufe unserer Geschichte mehrfach aufdrängen. Hier werde in dieser Beziehung nur der literarischen und poetischen Gesellschaften gedacht, deren fast jede bedeutende Stadt mehrere besaß. In Nachahmung des italienischen Akademienwesens, das während des 16. Jahrhunderts in seiner höchsten Blüthe stand ¹⁰⁾, hatten sich fast gleichzeitig in Spanien ähnliche Vereinigungen gebildet. Die älteste derartige Akademie, von der uns Kunde aufbewahrt ist, hielt ihre Versamm-

¹⁰⁾ Man findet über dasselbe am ausführlichsten Auskunft in Ludovico Domenico, *Ragionamento sopra le imprese di Paolo Giovin*, 1561. pag. 17^a.

lungen in der Wohnung und unter dem Präsidium des Ferdinand Cortez ¹⁹⁾. Als die namhaftesten aus der Periode, die uns hier besonders interessirt, sind anzuführen: die *Academia Imitatoria*, um 1586 in Madrid gestiftet ²⁰⁾, die de los *Nocturnos*, die ihre Sitzungen im Jahre 1591 zu Valencia eröffnete ²¹⁾ und die 1612 zu Madrid gegründete *Academia Selvage* ²²⁾. Zahlreiche Aufspielungen auf andere beweisen, daß die eingewanderte Sitte in Spanien eine fast eben so große Verbreitung gewonnen hatte, wie in dem Mutterlande ²³⁾. Diese Akademien standen nicht selten unter Protection der ersten Würdenträger des Reiches; als Mitglieder fanden neben gelehrten Dichtern auch zahlreiche Dilettanten, neben den vornehmsten Großen auch Männer geringerer Herkunft, sobald sie nur die erforderliche Bildung besaßen, ihren Platz. Die Zusammentünfte, zu verschiedenartigen literarischen Discussionen, zum Vorlesen poetischer Productionen und zu deren wechselseitiger Beurtheilung bestimmt, pflegten entweder in

¹⁹⁾ *Dialogos de la preparacion de la muerte*, por D. Pedro de Navarra. Navarra, 1567.

²⁰⁾ *Apologmas de Juan Rufo*, 1598, pag. V.

²¹⁾ *La Diana de Gil Polo*. Nueva impresion con notas al canto de Turin. Madrid, 1809, pag. 315.

²²⁾ *Desengaño de Amor por el Licenciado Pedro Soto de Rojas*. Madrid, 1613, fol. 101.

²³⁾ S. L. D. Christobal Suarez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Madrid, 1613, pag. 63. — Christobal de Mesa, *el Patron de España*, 1611, pag. 219. — Juan Yague de Salas, *los Amantes de Teruel*. Valencia, 1616, Apéndice. — Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, dedicatoria al almirante de Castilla.

der Wohnung des Vorstehers, oder abwechselnd in den Häusern der verschiedenen Theilnehmer gehalten zu werden.

Zeweist das bisher Gesagte mehr nur das allgemein vorherrschende Interesse für Dichtkunst, so zeigt eine Betrachtung der spanischen Literatur, daß die Regierungsjahre der drei Philippes, zu denen man noch die ersten ihres Nachfolgers hinzurechnen kann, auch an dichterischer Productivität das fruchtbarste Zeitalter eben dieser Literatur bilden. In der That gehört unter der außerordentlich großen Menge von poetischen Werken, die sich in der Reise zum Parnass, im *Laurel de Apolo*, in den bibliographischen Arbeiten des Nicolaß Antonio, Fimeno, Rodriguez, Poesna, Pataffa u. s. w. verzeichnet finden, bei weitem die Mehrzahl der genannten Periode an. Auch abgesehen von den Dramen, die wir hier vorerst außer Acht lassen, erscheint diese Zahl außerordentlich; und es ist nicht die Menge an sich (diese würde nur eine weite Verbreitung des Litterarismus in der Poesie beweisen), es ist die Anzahl des wirklich Gehaltvollen und Vortreflichen, was am meisten Staunen erregt. Nur die Unwissenheit und Beschränktheit der Gallicischen des 18. Jahrhunderts konnte das sogenannte vierte Zeitalter der spanischen Dichtkunst — eben das, von dem hier die Rede ist — im Allgemeinen als eine Periode des verdorbenen Geschmacks darstellen und die ganze Literatur dieses Zeitalters mit einem einzelnen Phänomen von untergeordneter Bedeutung in ihr vermengen. Denn für mehr als eine vereinzelte Erscheinung unter vielen anderen von ungleich höherem Belang kann die Dicht- und Redeweise, die man mit dem Namen *Katilo culto* bezeichnet, nicht gelten. Es ist hier der Ort, das Verhältniß dieses vielbe-

rufenen Stolz zu dem Ganzen der spanischen Poesie in der Rürze darzulegen; seinen Einfluß auf das Drama zu besprechen, wird sich später mannigfaltig Gelegenheit finden. Luis de Góngora (geboren 1561 in Córdoba), ein geistreicher und talentvoller Kopf, ward, nachdem er für mehrere verdienstvolle Leistungen nicht die gebührende Anerkennung gefunden hatte, durch seine Sucht, Aufsehen zu erregen, auf den seltsamen Gedanken gebracht, eine eigene poetische Diction von höherer Bildung zu erfinden. Lateinische Satzgebildungen, neue Wortschöpfungen, gezwungene Inversionen und eine von der gewöhnlichen durchaus abweichende, mit Antithesen und Bildern überladene Darstellung waren die wesentlichsten Ingredienzen des neuen Stils, welcher der spanischen Poesie eine höhere Würde leihen sollte. Ueber die Vertheilung dieses Regnens im Allgemeinen kann nur Eine Stimme sein. Allein Góngora blieb selbst in seinen Verirrungen noch immer ein geistreicher Mann und ächter Dichter. Nur in den *Soloslades* und im *Polypthem* schweifte er bis zu den Extremen einer hohlen und aufgetunenen, pedantischen und affectirten Schreibart aus, und versüßigte den Inhalt ganz in die Form. In der Mehrzahl seiner übrigen Gedichte liegt neben den Auswüchsen des Ungeschmacks so viele Achte und mit den Fehlern des *Katilo culto* so eng verwachsene Schönheit, daß man jene Fehler kaum unbegangen wünschen kann. Auch würden die Werke des Góngora, mit Verstand und Umsicht benützt, statt von geistlosen Nachahmern nur in ihren Fehlerhaftigkeiten copirt, der spanischen Literatur einen Schatz neuer und treffender Sprachformen, Wendungen und Bilder hinterlassen haben. Allein das Unglück wollte, daß leichte und

mittelmäßige Köpfe sich der Weise des Meisters bemächtigten und sie durch die verwickelteste Wortstellung, durch das schwülstige Anhäufen unverständlicher Metaphern und selbstgeschaffener Worte voll Widersinn zum Extrem der abenteuerlichsten Abgeschmacktheit hinaufschraubten. Der geistigen Impotenz war ein prächtig rauschender Wortschwall, eine dunkle, geschraubte und hyperbolische Ausdrucksweise ein bequemes Mittel, um die Gedankenleere zu verbergen. Wenn Góngora sich noch immer der Präcision befleißte, wenn die meisten seiner verstrickenen Dunkelheiten eine Hülle von Sinn verbergen und sich bei näherer Betrachtung in treffende Vergleiche auflösen, so ist bei seinen Nachfolgern nur noch ein Chaos heterogener Bilder vorhanden, Alles einel Mendwerf und sinnloser Galimathias; wenn man ihre Sätze mit aller Anstrengung herausconstruirt hat, so findet man, daß der Inhalt null ist. Die Hauptansführer dieser sogenannten Culturaner oder Góngoristen, Francisco Manuel de Mello, der Graf von Villamediana und Felir de Arceaga, bemühten sich auf's eifrigste, ihrem Styl in allen Mächern der Literatur Eingang zu verschaffen; indessen läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, daß der Kreis, in dem dieser dauernden Einfluß gewann, immer ein sehr beschränkter geblieben ist. Kaum war Góngora mit seinen Neuerungen aufgetreten, so stellten sich ihm die vorzüglichsten Wortführer der spanischen Poesie, unter Leitung des Lope de Vega, entgegen. Der Kampf ward, wie wir näher sehen werden, sogar auf die Bühnen hinübergespielt, und je abgeschmackter sich der Estilo culto später gekehrte, und desto allgemeiner machte sich die Opposition dagegen geltend. Der erste blendende Mann dieser Schreibweise, un-

terstützt durch das wahre Genie ihres Urhebers hatte das größere Publicum momentan zu täuschen vermocht; aber die Folge sorgte dafür, den Kimbus zu zerstören und der Gongorismus triefte sein ferneres Dasein nur noch düstzig innerhalb der Zelte, deren Mitglieder sich gegenseitig als große Dichter in den Himmel erhoben, ohne auf dem Hauptschauplatz der Literatur irgend etwas zu bedeuten. In einzelnen Spuren geschraubter und luxuriöser Ausdrucksweise, auch bei andern Schriftstellern, kann die Ansteckung von Góngora's Styl sich weiter verbreitet zu haben scheinen. Aber ein gewisser Schwulst der Rede, ein Hang zum Bilder- und Metaphernspiel war von frühster Zeit an bei vielen spanischen Schriftstellern hervorgetreten und macht sich in den alten Gancioneros und bei Juan de Ména eben so bemerkbar, wie später bei Herrera und zuletzt bei Lope de Vega. Diese Auswüchse dürfen also weder für eine besondere Eigenthum der Geistesproducte des 17. Jahrhunderts, noch für Ausflüsse des Gongorismus gelten; wie merkwürdig sie auch in letzterem eine Rolle spielen, so durchaus verurtheilt sind sie doch noch von den anderweitigen Fehlern, welche das charakteristische Merkmal des *Estilo culto* bilden, oder vielmehr dessen eigentliches Wesen ausmachen, jener gesuchten Dunkelheit und Verworrenheit der Construction, jenem Mißbrauch der Inversionen, welcher alle Regeln der Syntax über den Haufen warf, jenen Neologismen und jenem Sprachwirrwarr, in dem alle Worte eine Bedeutung erhielten, die ihrer Natur widersprach. Hiermit ist nun freilich der gegründete Tadel nicht zurückgewiesen, der die Epigonalität und Ueberladung des Ausdrucks selbst bei vielen der erklärtesten Gegner der Gongoristen und so-

mit einem beträchtlichen Theil der spanischen Literatur trifft. Eben so wenig wird aufgestellt, daß die gerügten Eigenheiten, die mit dem Orientalismus des spanischen Geistes zusammenhängen, nicht im 17. Jahrhundert in größerer Stärke hervorgetreten und auf eine höhere Spitze getrieben worden seien, als in dem vorhergehenden. Aber wir behaupten, daß bei einer Gesamtschauung der schönen Literatur dieser Periode die einzelnen Fehler, welche dieselbe zum Theil verunstalten, durch die wahre Schönheit, die sich selbst unter den Auswüchsen häufig geltend macht, und durch die seltne Eleganz und klassische Correctheit des anderen Theiles mehr als aufgewogen werde. Eine flüchtige Hindeutung auf die hervorragendsten Erscheinungen in den verschiedenen Gebieten der Dichtkunst muß hier die Stelle einer ausführlichen Darlegung vertreten, um unsere Behauptung zu unterstützen. Diese Umrisse werden denn auch die Hauptrichtungen der poetischen Kräfte dieser Epoche andeuten, und zugleich verschiedene Punkte bemerklieh machen, an welche das Drama angeknüpft hat.

In der Lyrik begegnen uns: der mehrerwähnte Góngora, in seinen jüngern Jahren ein Meister in Behandlung des alten Volksstils, der Romanzen, Petraras und Villancicos, und selbst in den Ausschweifungen seiner spätern Zeit, als er sich maass- und jügellos in das Feld der Neuerungen stürzte, noch als großer Dichter glänzend; Villegas, der Fürst der spanischen Grottesken, unerreicht im Anacreontischen Liebe, in der Ode wie in der Idylle gleich ausgezeichnet; die beiden Argensola's ²⁴⁾, durch

²⁴⁾ Es darf nicht bemerkt werden, daß verschiedene Namen, die schon

die Klarheit und classische Präcision ihres Ausdrucks, durch das treffende Urtheil und den männlichen Geist in ihren Episteln und Satiren mit Recht berühmte; Rioja, einzig in der Zartheit seiner Naturanschauungen, in der Züchtigkeit und sanften Schwärmerei seiner Empfindung; de la Torre, wegen des Glanzes seiner Darstellung, des Wohlklangs und melodischen Sylbenfalls seiner Verse nach Verdienst gepriesen; Juan de la Cruz, Salas, Malon de Chalde, die herzpollen und tiefinnigen religiösen Sänger; Alcázar mit seiner schalkhaften, stets ergötzlichen Laune; Aladana, Soto de Rojas, Medrano, Arguijo, Figueroa, Argote y Molina und in der That eine fast unüberschbare Reihe von Andern, die selbst inmitten des sie umgebenden poetischen Reichthums noch durch eigenthümliche Vorzüge hervorstechen ²⁵⁾. Ueberblickt man die Summe dessen, was diese Dichter hervorgebracht, und fühlt sich bald durch die Naivität und das ächt poetische Naturgefühl ihrer Romanzen und Lieder im alten Nationalstyl entzückt, bald durch die melodische Weichheit und harmonische Abrundung des Theiles ihrer Poesie, in dem sie die

im vorhergehenden Abschnitt versamen, hier von Neuem angeführt werden. Ruperto Leonardo de Argensola und Gervantes gehören nur mit ihren ersten Jugendarbeiten der früheren, mit ihren Hauptwerken dagegen der vorliegenden Periode der spanischen Literatur an.

²⁵⁾ Dieses ganze, von Poutetwiel mit auffallender Mächtigkeit behandelte Gebiet der Poesie steht einer befriedigenden Darstellung durch einen späteren Geschichtschreiber der spanischen Literatur noch entgegen. Schon die Floresta von Vohl de Haber kann in den Proben und bibliographischen Nachweisungen, die sie enthält, hierzu reiche, bisher ganz unbenuzte Materialien an die Hand geben; und doch vermöchte der Sammler, der diese fleißige Arbeit fortsetzen wollte, noch eine ergiebige Nachlese zu halten.

italienischen Formen nachgeahmt haben, so kann man zweifeln, ob noch irgend eine andere Nation eine Lyrik von gleicher Reichhaltigkeit und Vortreflichkeit aufzuweisen habe. — Im Fach der schönen Prosa bietet sich zunächst das Meisterstück des Cervantes dar, ein Werk, dem keine Literatur etwas Ähnliches an die Seite stellen kann, und das allein eine ganze Bibliothek von Romanen aufzuwiegen vermag. Die Ritterbücher, die das spanische Publicum so lange entzückt hatten, stehen nun nicht mehr in der vordersten Reihe ²⁶⁾. Weniger nachtheilig scheint der Spott, der im Don Quixote gelegentlich auch über sie ergossen wird, den Schäferromanen nach dem Muster von Montemayor's Diana geworden zu sein ²⁷⁾. Die vorzüglichsten Köpfe unter den spanischen Prosa-Schriftstellern aber wandten sich nun zur Schilderung der neueren Sitten und der gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart. Dies geschah theils in kleineren Novellen, in welcher Gattung Cervantes den Ton angegeben hatte, Montalvan, Mariana de Saravajal u. Saavedra u. A. nachfolgten; theils in jenen berühmten picaresken Romanen nach dem Muster des Lazarillo de Tormes, welche in Uebersetzungen und Nachahmungen die

²⁶⁾ Der Don Policiano de Boccia (zuerst gedruckt 1608) und der vierte Theil des Kaptejo de Principes y caballeros (1605) beschließen die Reihe der in Spanien erschienenen neuen Ritterbücher; Wiederabdrücke der alten kommen indeß auch heute nicht selten vor, und in kürzerer Fassung werden manche derselben noch heute als Volksbücher verkauft.

²⁷⁾ Ein reichhaltiges Verzeichniß von solchen Schäferromanen, wovon ein bedeutender Theil in's 17. Jahrhundert gehört, liefert Marañón u. Sicar im Proleg zu Montalvo's Pastor de Filida. Valencia, 1798, pag. LXII.

Runde durch ganz Europa gemacht haben. Mit Aleman's Guzman de Alfarache, dem Gran Tacaño von Quevedo und Espinel's Marcos de Obregon sind die Meisterstücke des letzteren Fachs genannt, — Werke voll tiefer Menschenkenntniß, unerschöpflicher Laune und lebendiger Lustigkeit, welche in ihrer natürlichen Schilderung der gemeinen Wirklichkeit zwar in scharfem Gegensatz zu der idealen Phantasiwelt anderer gleichzeitiger Dichtungen stehen, aber zugleich von poetischer Erfindung keineswegs entblößt sind. Eine dritte Reihe von Darstellungen des spanischen Lebens bilden die naebher in fast alle europäischen Literaturen übergegangenen Erzählungen jenes burlesk-phantastischen Stils, der zuerst von Quevedo in seinen Sueños ausgebracht, dann von Quevedo im Diabolo conjuelo mit ausgezeichnetem Erfolge aufgenommen und zuletzt von Saavedra Fajardo in der Republica literaria zu größter Feinheit ausgebildet wurde. — Auf dem Felde der Epik tritt uns eine aus der früheren Periode sich in die vorliegende hinüberziehende Folge von Versuchen entgegen, die von dem lebhaften Ringen der Nation nach dem Besitz einer volksthümlichen Heldendichtung Zeugniß gibt ²⁵⁾. Für ganz gelungen kann keiner dieser Versuche gehalten werden. Die Zeit, in welcher wahre National-Epopöen entstehen, war für Spanien verübet, hatte aber der Nation^o in den Ritterromanzen etwas dem Epos Gleichstehendes hinterlassen, mit dessen Besitz man sich hätte begnügen sollen. Alle späteren Bemühungen, die National-Geschichte künstlich zur Epopöe zu

²⁵⁾ S. Diez zum Belacanz, S. 376 und Tesoro de los poetas Españoles epicos por D. Eugenio de Ochoa, Paris, 1840. pag. XXVI.

gestalten, spotteten in ihren Resultaten der vielen und schönen Kräfte, die sich ihnen widmeten. Fast überall werden die aufglühenden epischen Funken von dem überwiegenden historischen Geiste erdrückt. Auch über den romantischen Gedichten, welche das Nitterleben mit seinen phantastischen Abenteuern in der Weise des Bojardo und Ariost darstellen sollten, scheint in Spanien kein günstiger Stern gewaltet zu haben; wenigstens hält keines der zahlreichen Werke dieser Art die Probe eines Vergleiches mit den italienischen Vorbildern aus. Nimmt hiernach die Epopöe die unterste Stelle in der poetischen Literatur der Spanier ein, so läßt sich indessen nicht läugnen, daß die *Araucana* des Ercilla, der *Bernardo* des Valbuena, Lope's *Angelica* und *Jerusalem*, die *Inuencion de la Cruz* von Zarate und andere mit allen ihren Compositionsfehlern, reich an einzelnen dichterischen Schönheiten sind, die jeder Literatur zur Zierde gereichen könnten. Nicht zu vergessen ist bei dieser Gelegenheit das komische Heldengedicht, das in der *Mosquea* des Villaviciosa, der *Catomaquia* des Burguillos, den *Necesidades de Roldan* von Quevedo u. s. w. mit solcher Reinheit und graziosen Faune auftritt, daß es Allen, was bei anderen Völkern in dieser Gattung versucht worden ist, den Rang streitig machen kann.

Von Einflüssen der auswärtigen Literaturen ward die spanische während dieser Periode wenig berührt. Nur mit der portugiesischen und der italienischen stand sie in unmittelbarer Verbindung. Aber jene bot mit Ausnahme des Comosens wenig Originelles dar und wurde seit dem Aufhören der politischen Selbstständigkeit Portugals vielmehr durch Einwirkungen aus dem Nachbarlande beherrscht. Ein-

flußreicher hätte diese mit ihren reichen Schätzen werden können, da der schon seit einem Jahrhundert bestehende rege Verkehr zwischen Italien und Spanien — man vergesse nicht, daß Neapel und Mailand Theile der spanischen Monarchie bildeten — und die Verwandtschaft der beiden Sprachen fast jede bedeutende Literaturercheinung des einen Landes alsbald auch dem anderen zuführte. In der That wurden Dante, Petrarca, Boccaccio, Bojardo, Ariost, Tasso, Bandello, Cinthio, Marino u. A. sowohl in Uebersetzungen als im Original in Spanien gelesen und thaten das Ihrige, den ohnehin lebhaften poetischen Sinn der Nation noch mehr anzuregen und mit neuen Bildern zu bereichern. Allein eine directe Einwirkung der italienischen Poesie auf die spanische fand kaum anders als in der Mittheilung ihrer metrischen Formen Statt. Mit wenigen Ausnahmen blieb selbst in dem, was sich innerhalb dieser Formen bewegte, der Nationalstyl vorherrschend; und die einzelnen Werke, die wirklich ein engeres Anschließen an italienische Vorbilder bekunden, sind von zu untergeordnetem Belang, als daß sie neben der fast unübersehbaren Reihe derer, welche ausschließliches Eigenthum und der Kern der spanischen Literatur sind, in Betracht kommen könnten.

Mit den gleichzeitigen Geisteserzeugnissen anderer Völker, als der beiden genannten, bekannt zu werden, fand der Spanier kaum Gelegenheit. Schon die Nichtkenntniß der fremden Sprachen bildete ein Hinderniß. Das Castilianische war damals für den größeren Theil von Europa, was heute das Französische, — das übliche Auskunftsmittel zur Verständigung mit Ausländern. An den Höfen von Wien, Paris und London gehörte es zum guten Ton, spanisch

sprechen zu können ²⁹). Um so weniger ward dagegen in Spanien trotz des vielfachen Verkehrs mit den fremden Nationen das Bedürfnis gefühlt, sich mit deren Sprachen bekannt zu machen. Von Frankreich aus waren in früherer Zeit zahlreiche Sagen und poetische Stoffe über die Pyrenäen gewandert. Die provenzalische Lieberkunst hatte unter Vermittlung der catalonischen sehr entschieden in die castilianische eingegriffen. Um den Ausgang des 15. Jahrhunderts jedoch war dieser Zusammenhang der spanischen mit der französischen Literatur abgebrochen worden. Seit dem Herabstinken des Catalonischen zu einem, literarisch kaum noch cultivirten Provincialdialect, fehlte das bindende Mittelglied. Einzelne Verbindungen zwischen dem Habsburgischen und Bourbonischen Regentenhaufe vermochten die Kluft nicht auszugleichen, welche in Folge grundverschiedener Sinnesart die beiden Völker von einander schied, und durch die fast ununterbrochenen Kriege nur vergrößert wurde. Da die Grenzprovinzen Bearn und Languedoc, seit lange als Siege der Albigenischen und Hugenottischen Ketzerei übel berüchtigt waren, sah man im Lande der exclusiven Orthodorie jede Provenienz aus Frankreich mit argwöhnischen Augen an. Daß in Heinrich IV. ein Hugenotte auf dem Thron der allerchristlichsten Könige saß und daß dessen Nachfolger den Protestanten in Deutschland und den Niederlanden Unterstützung angedeihen ließen, konnte diesen Argwohn nur steigern ³⁰). Hierdurch erklärt sich, wie die Spanier des

²⁹) *En Francia* — sagt Cervantes im *Versteht*, Tom. II. Lib. 3. p. 163 — *ni varon ni muger dexa de aprender la lengua castellana.* — Lingard, *History of England*, Vol. VIII.

³⁰) Florentz liefert verschiedne auffallende Beweise von der Mi-

17. Jahrhunderts oder bis zum Abgang der Oestreichischen Dynastie mit der unter Ludwig XIII. und XIV. erwachsenen Poesie völlig unbekannt bleiben konnten, während umgekehrt die französische Literatur sich so vielfach aus den Minen der spanischen bereicherte ²¹⁾. — In noch höherem Grade mußten die erwähnten Motive wirksam sein, den literarischen Erzeugnissen Englands den Eintritt in Spanien zu versperren. In jeder Zeile, die aus dem verhassten Lande des Abfalls von der katholischen Kirche kam, ward das Gift der Aeperei gefürchtet und verabscheut ²²⁾. Noch im Jahre 1754 war nach Versicherung des Belasquez kein einziges englisches Buch in spanischer Uebersetzung vorhanden; um so weniger kann für das 17. Jahrhundert irgend eine Einwirkung jener Literatur auf diese

getroffen, mit der die Inquisition die französische Gränze bewachte; ein solcher kommt z. B. in der Geschichte des Antonio Perez vor (s. d. *Proceso contra Ant. Perez*. Madrid, 1700). Zugleich verweisen wir auf eine an Ludwig XIII. gerichtete Deuschriste *Quevedos* (in dessen Werken *Brunelino*, 1660. T. I pag. 234), welche zeigen kann, bis zu welcher Höhe die angegebenen Umstände den Haß der Spanier gegen die Franzosen getrieben hatten.

²¹⁾ Die, unseres Wissens, älteste spanische Uebersetzung eines französischen Klassikers ist die des Vernet'schen *Guerra vom Marquis de San Juan* (Madrid, 1713). Von einer Bekanntheit der spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts mit den französischen haben wir nur eine einzige Spur gefunden, nämlich in dem *Honorador de su Padre del Diamante*. S. darüber unten die Artikel *Guillermo de Castro* und *Diamante*.

²²⁾ Wer den Nationalhaß der Spanier gegen die Engländer in seiner ganzen Energie kennen lernen will, lese *Lope's Dragonten* und *Corona trágica* und die *Ode al armamento de Felipe II. contra Inglaterra* von Góngora.

angenommen werden. In England hingegen — um hier einen interessanten Incidenzpunkt zur Sprache zu bringen — waren schon im Zeitalter der Elisabeth viele Erzeugnisse der spanischen Poesie, namentlich Romane und Novellen, in Umlauf und wurden von den Theaterdichtern eben so fleißig ausgebeutet, wie die italienischen Erzählungen³³⁾. Daß den englischen Dramatikern der älteren und bedeutendsten Periode auch spanische Schauspiele bekannt gewesen seien, wird gemeinhin geläugnet, indessen, wie es scheint, ohne Grund; denn es lassen sich verschiedene Umstände auführen, die vielmehr für die Annahme sprechen. Wir berufen uns nicht auf die schon 1530 erschienene Uebersetzung, oder vielmehr abgekürzte Bearbeitung der *Celestina*, die noch 1580 in London aufgeführt wurde³⁴⁾; wohl aber auf eine Stelle in Stephen Gosson's, um 1581 gedruckt, *Scrip: Plays confuted in fve Actions*, wo von spanischen Comödien die Rede ist,

³³⁾ Um nur einige Beispiele anzuführen, so ist in folgenden Stücken von Beaumont und Fletcher der Plan aus spanischen Werken geschöpft: im *Little french lawyer* aus dem *Guzman de Alfarache*, P. II c. 4; im *Spanish Curate* und in the *Maid of the Mill* aus dem *Gerardo von Gonzalo de Cordoba*; in the *Chances* aus der *Señora Cornelia des Gervantes*, in *Lovo's pilgrimage* aus eben dessen *doncellas*. Die Geschichte des *Alphonse im Wiso for a month* ist die bei verschiedenen spanischen Schriftstellern vorkommende von *Sancho VIII.*, König von Leon. Beim *Knight of the burning pentle* hat offenbar eine Erinnerung an den *Don Quixote* vorgeschwebt. The *Beggars Bush* von Fletcher und the *Spanish Gipsy* von Middleton und Rowen gründen sich auf die *lucerna de la sangre* und die *Gitanilla des Gervantes* u. s. w.

³⁴⁾ Collier *History of English Dramatic Poetry*, Vol. II. p. 409.

die auf den Londoner Theatern gespielt worden ³⁵⁾. Dieses bezieht sich nun freilich auf eine Zeit, wo das Theater in beiden Ländern noch nicht seine volle Ausbildung erhalten hatte. Unter den noch vorhandenen oder bisher aufgefundenen Dramen von Shakespeare's Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern ist zwar keines, von dem sich mit Bestimmtheit behaupten ließe, es sei einem spanischen nachgeahmt (die hier und da vorkommenden Beispiele von Uebereinstimmung ³⁶⁾ können auch aus dem gemeinsamen Anschließen an dieselbe Sage oder Novelle erklärt werden); ungewisse Entlehnungen dieser Art kommen erst in der Zeit Karl's II. vor ³⁷⁾; und die älteste

³⁵⁾ „I may boldly say it, because I have seen it, that *The Palace of Pleasure, The Golden Ass, The Aethiopian History, Amadis of France, and The Round Table*, handw comedies in Latin, French, Italian and Spanish, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London.“ *E. Collier, l. c. pag. 419.*

Es verdient ferner bemerkt zu werden, daß Robert Green, einer der vorzüglichsten unter Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern, der Verfasser des *Prince Arden*, seiner eigenen Erzählung nach (in der Schrift *the repentance of R. Green*), Keiser in Spanien gemacht hatte und hier mit den ältesten Versuchen des spanischen Drama's bekannt geworden sein konnte (*R. Green's works by A. Dyce. London, 1831 Vol. I Preface.*)

³⁶⁾ 3 B. zwischen Fletcher's *Kilder Brother* und Calderon's *De una causa dos Kretos*, zwischen Shakespeare's *Twelfth-night* und der anonymen Comedie *La Española en Florencia*, zwischen Beaumont und Fletcher's *Maid of the Mill* und Pope's *Quinta de Florencia*, zwischen Webster's *Duchess of Malfy* und dem *Mayor domo de la Duquesa de Amalfi des Pope de Nepe*.

³⁷⁾ *The adventures of five hours* (zuerst gedruckt 1663), eine Nachbildung der spanischen Comedie *Los Empeños de sein horas* des Grafen Eguen von Bimel T is better than it was (1663) nach

Nachricht, daß eine spanische Schauspielergesellschaft in London gespielt habe, ist vom Jahre 1635 ²⁰). Hierunter leidet jedoch die Annahme, daß auch schon die Dichter aus der Zeit der Elisabeth mit den Werken gleichzeitiger spanischer Dramatiker bekannt gewesen seien, noch keineswegs; vielmehr bleibt diese im höchsten Grade wahrscheinlich; denn läßt sich denken, daß, wenn schon die unvollkommenen Werke der älteren castilianischen Comödienschreiber ihren Weg nach England gefunden hatten, die viel vorzüglicheren des Lope de Vega nicht dorthin gedrungen sein sollten? Es ist zu vermuthen, daß die genauere Durchforschung der altenglischen Literatur einst die Bestätigung unserer Vermuthung bringen werde. Von besonderer Wichtigkeit scheint indessen diese Untersuchung nicht zu sein; denn wenn Lope's Comödien auch wirklich schon zur Zeit des Shakespeare in England bekannt gewesen sind, so kann doch dem spanischen Theater auf diesen Grund hin noch kein wesentlicher Einfluß auf die Gestaltung des englischen zugescriben werden. Dieses würde sich nach aller Berechnung durchaus ebenso entwickelt haben, wie es jetzt vorliegt, auch wenn jenes gar nicht existirt hätte. Beide Bühnen sind gleichzeitig aus den eigensten innersten Lebendtrieben der Nationen emporgewachsen und die Stadien ihrer Ausbildung fallen auf überraschende Weise fast in dieselben Jahre. Das Ende

Valderez's *Mejor está que cataba*, Oder dessen *Worse and worse*, nach *Peor está que estaba*, Desselben *Klvern or the worst not always true* (1667) nach Valderez's *no siempre lo peor es cierto*. S. Duwae, *The Prompter Roscius Anglicanus*, 1708, p. 16. Doddsley's collection of Old Plays, Vol. XII.

²⁰) Collier, I c. pag. 68.

des 16. und der Anfang des 17. Jahrhunderts vollendete hier wie dort nur ein lange begonnenes Werk, und fast hundert Jahre vor dieser Zeit hatte sich in beiden Ländern die spätere Form und Richtung des Drama's auf's bestimmteste angekündigt. Aus derselben Wurzel, den geistlichen und weltlichen Spielen des Mittelalters, hervorgegangen, zeigen sich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts hier in John Heywood's ³⁹⁾, dort in Nabarro's und Gil Vicente's Stücken die Anfänge einer eigentlichen, volkstümlichen Comödie. Das Drama beider Länder durchläuft dann während einer Reihe von Jahrhunderten mancherlei wechselnde Phasen, die bei aller, durch Natur und Character der Nationen bedingten Verschiedenheit in unverkennbarem Parallelismus stehen. Hier wie dort fehlt es nicht an gelehrten Nachbildungen der Alten und an Versuchen, einer todtten Auffassung der Antike Geltung auf der Bühne zu verschaffen; — man erinnere sich an die mißglückten Stücke *Terter* und *Porter*, *Ralph Royster Doyster*, *Tamou* und *Pythias* auf der einen, an *Perez de Oliva* und *Má-lara* auf der anderen Seite. Aber der Nationalgeschmack weist den pedantischen Regelwang zurück und erklärt sich auf's entschiedenste für das Volkstümliche, auf heimischem Boden Gediehene, das denn auch auf der Bühne durchaus das Uebergewicht behauptet. Wo Alles aus eignen Quellen geschöpft und mit eignen Kräften gestaltet werden soll, ohne daß ein maassgebendes Vorbild vor Augen läge, da bietet sich in Hinsicht auf Inhalt und Form, auf den Stoff und

³⁹⁾ Collier, *History of english dramatic poetry*, II 225.
Dodsley, *Collection of old plays*, T. I.

dessen künstlerische Behandlung ein weites Feld von Schwierigkeiten dar; es bedarf vieler und oft wiederholter Versuche, um das Angemessene zu finden. So zersplittert sich auch das Drama beider Nationen eine Zeit lang in verschiedene Richtungen und geräth auf mancherlei Irrwege, die durchgemacht und als falsch erkannt werden müssen, ehe das wahre Ziel erreicht werden kann. *Gammer Gorton's Needle* und andere englische Lustspiele correspondiren in dem Gopiren der gemeinen Wirklichkeit, in dem Hohen und Niedrigen der Possenreißerei mit den spanischen Farcen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch als diese Stufe überwunden ist und man einem höheren poetischen Kunstdrama nachzustreben anfängt, gelingt es nicht sogleich, Materie und Form zu harmonischer Abrundung zu bringen. Die ungeheuren Massen des Stoffs, die sich im romantischen Drama zur Darstellung drängen, sind erst zu bewältigen, nachdem sich die Kräfte der Dichter im Ringen mit ihnen gestählt haben. In *Green's* wie in *La Cueva's* Stücken zeigen die vielen unmotivirten Wendungen der Handlung, der Mangel an innerem Zusammenhang und wahrer Composition, daß die Verfasser ihre Verwirrungen noch nicht gehörig zu beherrschen wissen; *Marlow* und *Uruec* ähneln einander in der Vorliebe für das Gräßliche und Schauerhafte, für ungeheure Begebenheiten und Gewaltthaten, und in der Hinnahme zu bombastischem Schwulst. Auch wenn man die übrigen Zeitgenossen der *Leptern*, *George Peele*, *John Vily*, *Thomas Kyd* auf der einen, *Argensola*, *Artieda*, *Servantes* auf der andern Seite einander gegenüberstellt, so läßt sich weder hier noch dort ein fester Mittelpunkt gemeinsamer Bestrebung, ein selbst-

ständiges, Form und Inhalt bestimmendes System der dramatischen Kunst entdecken. Nun aber beginnt — und genau in den nämlichen Jahren — für England wie für Spanien die große Epoche, in welcher das bisher nur langsam und mit schwankendem Fuß vorgerückte Drama plötzlich Riesen Schritte thut ⁴⁰⁾. Shakespeare und Lope treten auf, zwar nicht als Schöpfer der Bühne — wie man sie genannt hat, — aber als Vollender der Arbeit ihrer Vorgänger, als Begründer einer neuen Ära, des goldenen Zeitalters der dramatischen Kunst; von einem Kreise begabter, nach gleichem Ziele strebender Zeitgenossen umgeben, aber durch hervorragendes Talent zu Führern dieses Kreises berufen, beherrschen sie mit wunderbarer Zauberkraft die Volkstheater, die sie nach ihrem höheren poetischen Sinne umgestalten. Die verschiedenen und divergirenden Richtungen ihrer Vorgänger zusammenfassend, vor Allem von den vollschönlichen Elementen der Comödie ausgehend, aber diese auf die Höhe reiner Kunstbildung erhebend, bringen sie eine neue Stufe des Drama's zur Erscheinung, welche die vorige unermesslich weit überragt. Ihre Werke werden in Geist und Form Reim und Typus einer fast unübersehbaren Reihe von anderen, und bilden auf beiden Seiten selbstständige, überreiche und allseitig vollendete dramatische Literaturen. Die auffallende Uebereinstimmung dieser beiden Literaturen in den wesentlichsten Punkten, welche Character und Form des Schauspiels bestimmen,

⁴⁰⁾ Lope wird 1568, Shakespeare 1564 geboren. Jener mag einige Jahre früher für's Theater thätig gewesen sein als dieser; aber der überwiegende Einfluß beider auf die Bühnen ihrer Länder beginnt gleichzeitig, um 1590.

die Beiden gemeinsame Auffassung der dramatischen Kunst, der analoge, durch Mittheilung von außen nicht zu erklärende Gang, auf welchem beide Bühnen zu demselben Resultat gelangen, führt denn wohl den klaren Beweis, daß es sich hier nicht von bloßer Willkür und Laune, sondern von einem naturgemäßen Bildungsproceß handelt, daß wir hier zwei parallele Entwicklungen eines gleichartigen Keimes vor uns haben. Welches aber ist dieser Keim, dessen unverkümmerte und angewachsene Entfaltung sich in dem Drama des nordischen wie des südlichen Volks in gleich üppigem Wuchse darstellt? Man hätte sich, ihn in dem Princip der „romantischen Poesie“ zu suchen, da dieser unklare und mißbrauchte Ausdruck die neue Kunst in einen Gegensatz zur antiken zu stellen scheint, der in Wahrheit gar nicht vorhanden ist, indem die richtige Betrachtungsweise sich vielmehr von der inneren Gleichartigkeit Beider überzeugt, Beide als organische, vielfach übereinstimmende Bildungen erscheinen läßt. Das selbstständige Lebensprincip der neuen sowohl als der antiken Kunst, das Princip, welches Inhalt und Form hier des englischen und spanischen, dort des griechischen Schauspiels erzeugt hat, liegt in der volkspoetischen Tradition und deren unverrütteter Fortbildung, in den dichterischen Elementen der Geschichte und Sage, des Geistes und Lebens der verschiedenen Nationen und deren naturgemäßer Gestaltung und Abrundung. Wie das Drama der beiden Völker, von denen hier gehandelt wird, der einzigen unter den neueren, die ein originales Theater besitzen, durchaus auf solcher Grundlage ruhe; von welcher Trefflichkeit und inneren Nothwendigkeit die ihm eigenthümliche Form, wie diese

Form eins mit seinem Wesen, und wie sie ihm ebenso organisch erwachsen sei, wie dem griechischen die seinige, darauf wird im Folgenden mannigfach hingewiesen werden. Um hier die Parallele zwischen der spanischen und englischen Bühne fortzusetzen so erhält sich die letztere nur kurze Zeit, kaum ein Viertel-Jahrhundert lang, und nur in Shakespeare und einer gemessenen Zahl seiner Zeitgenossen, Ford, Webster, Tuckar, Middleton, Rowley, Thomas Heywood, in ungetrübter Keinheit. Schon bei Lebzeiten jenes größten Dichters beginnt im Schoosse der Bühne eine Spaltung. Eine auf höhere Bildung Anspruch machende Partei tritt den Bestrebungen jener volksthümlichen Poeten entgegen, macht durch unpoetische Kritik und durch ungehörige Nachahmung der Antike das Publicum irre, und stumpft durch Uebertreibung und Effect-Hascherei den Sinn für die wahre Schönheit ab. So zeigt die Geschichte des englischen Schauspiels nach Shakespeare nur ein stufenweises Sinken, bis es in den Bürgerkriegen zur Zeit Karl's I. und in der puritanischen Umwälzung seine Endschast erreicht. Die spanische Bühne dagegen strahlt mehr als ein volles Jahrhundert im reinsten Glanze volksthümlicher Dichtung, sie hat diese in tausendfachen Gestalten und Bildungen verkörpert und sich den schönen Strom, der wie aus dem innersten Lebensquell der neueren Nationen hervorbach, noch bis in die Zeit hinein, in welcher in den übrigen Europäischen Literaturen kaum noch von Poesie die Rede war, ungetrübt erhalten. Die Versuche, sie nach blind verehrten und mißverstandenen Vorbildern zu modeln und das Einverständnis zwischen Dichtern und Volk zu stören, scheiterten hier schon im Entstehen. Alle Dramatiker, die bis

auf ihren Verfall zu Anfang des 18. Jahrhunderts auf ihr geherrscht haben, waren gerade dadurch groß und einflußreich, daß sie im innigsten Einflange mit dem Nationalgeist dichteten. — Es wird lehrreich sein, bei dieser Zusammenstellung der beiden Bühnen, welche die einzigen selbstständigen und volksthümlichen im neueren Europa sind, noch einen Augenblick zu verweilen. Die Verwandtschaft beider, so lange sie ihrem Princip treu bleiben, sticht in den deutlichsten Zügen hervor und leuchtet der Betrachtung unmittelbar ein. Daß trotz dieser Uebereinstimmung die Verschiedenheit des südlichen Volkscharakters von dem nördlichen, die entgegengesetzten politischen und religiösen Verhältnisse, viele einzelne Differenzpunkte bedingen werden, ist der Natur der Sache nach zu erwarten. Wir werden auf diese Einzelheiten in der Folge mehrfach zurückkommen, da eine solche Vergleichung für unsern Gegenstand besonders aufschlußreich und fruchtbringend zu sein verspricht. Im Allgemeinen heben wir hier zunächst Folgendes hervor. Wenn das englische Drama sich in seinem einzigen und göttlichen Meister zu einer Höhe erhoben hat, welche den Gipfelpunkt aller Poesie bildet und bis zu welcher kein anderes emporreicht, so kann in dieser Hinsicht auch das spanische nicht mit ihm in die Schranken treten. Aber Shakespeare steht allein als der ungleich bedeutsamste Mittelpunkt der Bühnendichter seines Landes da; die Uebrigen sind bei aller ihrer schönen Begabung doch durch einen ungeheuren Abstand von ihm getrennt; Sterne zweiten und dritten Ranges, die mehr oder weniger nur von jener Sonne Abglanz erhalten. In der dramatischen Literatur der Spanier dagegen findet ein verschiedenartiges Verhält-

nist Statt; nicht an Einen hervorragenden Namen ist ihr Ruhm und ihre Bedeutung im Wesentlichen geknüpft; nicht eine einzelne Erscheinung bildet in ihr das Centrum, von dem aller Glanz ausstrahlt; vielmehr ist in ihr das Licht mehr gleichmäßig auf verschiedene Dichter und Dichterguppen vertheilt. Mag ihr daher auch ein Geist fehlen, der von der Kritik ganz auf jene höchste Stufe, wie der große Britte, gerückt werden könnte, so besitzt sie dagegen den Vorzug der größeren Fülle und Mannigfaltigkeit, eines ungleich bedeutenderen Reichthums an hohen poetischen Kräften, die nur jener höchsten weichen, aber unmittelbar unter ihr noch immer auf dem Gipfel der Dichtkunst stehen. Die Literaturgeschichte hat sich zwar gewöhnt, Lope und Calderon als Hauptrepräsentanten des spanischen Drama's und so anzuführen, als ob sie in diesem auf eben die Art prädominirten, wie Shakspeare in dem englischen; allein die bessere Kenntniß lehrt, daß die Genannten sich keineswegs so unverhältnißmäßig aus ihrer Umgebung hervorhoben, vielmehr noch eine beträchtliche Anzahl von durchaus ebenbürtigen, gleich fruchtbaren und gehaltvollen Dichtern neben sich haben.

Die vorstehenden einleitenden Bemerkungen haben uns auf den Punkt geführt, wo die specielle Darstellung der Periode des spanischen Drama's, welcher dieser Band gewidmet ist, beginnen kann. Wir haben es hier mit dem ungleich wichtigsten Theile des weitläufigen Gegenstandes unserer Betrachtung zu thun, mit dem goldenen Zeitalter, der Blüthenepoche des spanischen Theaters. Denn mit Recht darf dieser Name dem Zeitabschnitt beigelegt werden, in welchem sich alle, bisher in einzelne einsitige

Richtungen aus einander getretene Bestrebungen der Schauspielerei zu einem compacten und in seiner Art bis zur Vollkommenheit ausgebildeten System dramatischer Kunst vereinigen; in welchem sich ein seltner Verein von Talenten ersten Ranges mit beinahe beispielloser Thätigkeit dieser Kunst widmet; eine Menge verschiedenartiger und selbstständiger, jedoch durch ein gemeinsames Band zusammengehaltener Erscheinungen in ihr hervortritt, deren eine der andern an höchstem Werthe gleichkommt; ein Geist den andern weckt und zum Wettstreit befeuert, und selbst die Werke der minder Begabten poetischen Gehalt mit theatralischer Wirklichkeit in einem Grade verbinden, in welchem diese Vorzüge weder vor- noch nachher gefunden werden.

Diese glänzende Periode des spanischen Drama's reicht von dem Ausgang des 16. bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Eine bis auf's Jahr genaue Feststellung ihres Anfangs- und Endpunktes kann nicht sogleich Statt finden. Wer vermag den Moment genau anzugeben, in welchem die gereifte Manneskraft aus den aufstrebenden Jünglingsjahren hervortritt, oder den, wo sie absterbend in's Greisenalter übergeht? Bei allen solchen Theilungen und Periodisirungen, die doch nicht sowohl von der Natur unmittelbar gegeben sind, als vielmehr unserer Auffassung angehören, zu unserer Orientirung und Verständigung dienen, gibt es auf den Gränzen streitige Gebiete, durch welche sich schwer eine Scheidungslinie ziehen läßt; und zieht man eine solche, so werden sich beständig Fälle ergeben, bei denen man wieder zweifeln muß, ob sie nach dießseits oder jenseits zu rechnen seien. Indessen kann man,

wenn man sich nur der Relativität solcher festen Abgränzungen und der Uebergänge, die hier Statt finden können, bewußt bleibt, den Anfang unserer Periode mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit von 1548—1590 setzen. Denn damals begann, wie sich weiterhin als unzwiselfhaft feststellen wird, Lope's überwiegender Einfluß auf die Bühne und die Umwälzung, die er in der dramatischen Literatur herbeiführte; und daß mit diesen Ereignissen eine neue Epoche des spanischen Theaters, die sie selbst dessen goldenes Zeitalter nennen, anhebe, wird schon von Lope's Zeitgenossen eingesehen¹¹⁾. Schwieriger möchte es sein, den Endpunkt dieser glücklichen Periode genau zu bestimmen. Daß sie sich durch die ganze Dauer von Lope's und Calderon's Wirkksamkeit bis zum Tode des Letzteren (1681) erstrecke, kann nicht bezweifelt werden; hier hat jedes Jahr Werke

¹¹⁾ Nardin de Rojas sagt (i. J. 1600), nachdem er von der früheren Schauspielkunst zur Zeit des Virues geredet hat: „Denn Zeit ging vorüber und es kam die zeitige, welche man die goldne nennen könnte, auf solcher Höhe stehen heute Comedien. Schauspieler, Intriquen, kunstreiche Einfälle, Zentzenen, Gründungen, Ueberwindungen, Müß, Anwesenheiten, Kuder, Scherz, Lüge, Verstellungen, Trachten und Ketzerei; kurz Alles in die zu einem Punkt gelangt, aber den hinauszutreten unmöglich scheint. Was können sie noch und Kommenden thun, das nicht schon gethan, was erfinden, das nicht schon erfunden wäre? Die Comedie ist so hoch emporgehoben, daß sie uns aus dem Gesichte schwindet; gebe Gott, daß sie sich nicht verliere! Die Sonne unseres Spaniens, der Phönix unserer Zeit, Lope de Vega, verfaßt in Augenblicken so viele und so gute Stücke, daß weder ich sie zu zählen, noch irgend ein Mensch sie nach Gedächtniß zu preisen vermag.“ Sodann führt Rojas verschiedene andere Dramatiker an, welche größtentheils eben die sind, die, nach Cervantes, „dem großen Lope bei'm Aufsteigen des großen Baues des spanischen Comedie geholfen haben.“

anzuweisen, die einen derartigen Zweifel niederschlagen können. Aber auch nach dem angegebenen Zeitpunkt erhalten mehrere der jüngeren Zeitgenossen Calderon's das spanische Nationaltheater noch immer in nicht unbedeutendem Ansehen und andere Dichter einer neuen Generation führen dasselbe unmerklich in das 18. Jahrhundert hinüber. Man könnte daher versucht sein, die hier in Rede stehende Epoche noch bis in dieses Jahrhundert zu verlängern und erst mit dem Einbrechen der französischen Doctrinen einen neuen Zeitraum zu beginnen. Allein dies heiße, sich durch äußeren Schein blenden lassen. Ein Rances (Sándamo), ein Zamora, ein Sahiáres und andere Dichter aus der späteren Regierungszeit Carl's II. und aus der seines Nachfolgers arbeiten zwar noch mit Geist und Geschick in der alten Manier, allein es ist nur Wiederholung der hergebrachten Formen; eine neue Entwicklung gibt sich nirgends kund, oder was neu ist kann nur für Verwirrung und Rückschritt gelten. Ein kundiges Auge wird daher diese Zeit im Vergleich mit der vorigen als eine Periode des Verfalls und Absterbens erkennen, und beide auseinander zu halten, ist der Geschichtschreiber verpflichtet. In Ermangelung einer scharfen, durch ein äußeres Factum abgesetzten Gränze nun wird es das Beste sein, die chronologische Scheidelinie im Allgemeinen in die zweite Hälfte der Regierung Carl's II. oder in das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts zu legen und sich bei der Einordnung der Dichter, die sich um jenen Wendepunkt gruppieren, mehr von inneren Rücksichten leiten zu lassen.

Den vorliegenden Zeitraum, den wir demnach von 1598 bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts setzen,

noch in einzelne Epochen zu zerfallen, scheint nicht rathlich. Denn eine wesentliche Umgestaltung des Drama's fand während desselben nicht Statt; alle einzelnen Erscheinungen in ihm sind trotz mancher innern und äußern Verschiedenheit so eng durch ein gemeinsames Band verknüpft, daß eine Zerstückelung nur dem Verständniß schaden kann. Aber verschiedene Phasen der dramatischen Kunst und Literatur können allerdings in dieser Periode, ihrer Einheit unbeschadet, hervorgehoben werden; und es wird für die Einheit in die Gliederung des ganzen großen Baues ersprießlich sein, diese schon hier bemerklieh zu machen. Die Jahre 1589 — 1680 bezeichnen ein erstes Stadium der Ausbildung, in welchem sich die spanische Nationalcomödie zwar mit Erfolg und ohne durchdringenden Widerspruch in ihren neuen Formen festsetzt, aber unter mancherlei äußeren Hindernissen doch ihre Kräfte noch nicht völlig zu concentriren und zum höchsten Fluge zu erheben vermag. Mit dem neuen Jahrhundert tritt dann eine Zeit ein, in welcher sich das Drama ganz aus eigener Kraftsfülle, nur durch den poetischen Gemeingeist der Nation und durch den Beifall hochbegabter Dichter gehoben, zu einem Gipfel des Glanzes und Reichthums emporzuschwingt, über den hinaus kaum noch eine Steigerung möglich scheint. Aber im Jahr 1621, als in Philipp IV. ein geistvoller, der Dichtkunst, und namentlich der dramatischen, mit Leidenschaft zugethauer Fürst den Thron bestieg, gesellte sich zu jenen mehr innern Impulsen noch jede Art von äußerer Begünstigung, und concurrirt mit einer zweiten Reihenfolge von Talenten, um das Theater auf eine neue Stufe des Ansehens zu erheben. Diese beiden mit den Regierungsperioden Philipp's III. und

IV. correspondirenden Phasen der Pöbuen-Poesie und Kunst können als deren goldnes Zeitalter im engern Sinne angesehen werden. Mit ihnen ungefähr parallel, aber sich in der Mitte berührend und natürlich nicht immer scharf von einander geschieden, zerlegen sich die Pöbuentichter in zwei große Gruppen, als deren Mittelpunkt Lope de Vega und Calderon anzusehen sind. Der Tod Philipp's IV. oder der Regierungsantritt seines schwachköpfigen Nachfolgers (1665) macht dann einen Einschnitt in die Theatergeschichte der ganzen Periode, hinter welchem zwar kein neues Entwicklungsmoment und überhaupt nichts mehr liegt, was der früheren Kraft und Hülle gleichkäme, wohl aber noch eine etwa fünfundsiranzigjährige Zeit der Nachblüthe, die mit der vorigen durch zu viele Fäden zusammenhängt, um sich von ihr abtrennen zu lassen.

Ueber die Umstände, welche das Ausblühen der Schauspielers in dieser großen Periode besonders begünstigten und, nach unserer Einsicht, ihren hohen Flor hervorriefen, ist im Vorausgehenden schon Manches niedergelegt. Doch scheint es erprießlich, noch einiges hierauf Bezughabende nachzusehen.

Der Begünstigung durch den Hof kann unter den Ursachen, welche das spanische Theater emporhoben, nur in sehr eingeschränktem Sinne eine Stelle eingeräumt werden. Eine solche Begünstigung fand erst unter Philipp IV. Statt. Es ist wahr, dieser geistvolle Monarch erhob nicht allein die scenische Darstellung auf seiner Hofbühne von *Buen Retiro* zu einem bis dahin ungeschehenen Glanze und Lure; er erwarb sich auch durch die Aufmunterungen und die sorgensfreie Ruhe, die er den

talentvollsten Schauspielern gewährte, ein minder preiswerthes Verdienst um die wahren Interessen der Kunst. Allein schon lange vor ihm war, ohne Beförderung von oben, vielmehr in vielfachem Conflict mit der Regierung, das Theater zu einem Aler getrieben, den er selbst mit Hülfe aller der außerordentlichen Talente, die er an seinen Hof gesammelt hatte, kaum zu steigern vermochte. Philipp II. wandte allen Künsten, welche das Leben verschönern und veredeln, kalt den Rücken; sein geistloser Nachfolger fand an ästhetischer Unterhaltung eben so wenig Geschmack, und Beide beschäftigten sich mit der Bühne nur, um ihr Hemmnisse und Restriktionen aufzulegen; grade in die Regierungen Philipp's des II. und III. aber fällt der Zeitpunkt, in welchem das Drama zu allseitiger höherer Ausbildung, die Bühne zuerst zu einem an Ueberfluß gränzenden Reichthum gelangte. Die Ursachen dieser Erscheinung müssen also in Verhältnissen liegen, über welche Kunst oder Ungunst der Könige im Wesentlichen nichts vermochte.

Um den Ausgang des 16. Jahrhunderts waren die wildesten Wallungen des ungestüm abenteuernden Geistes vorüber, der die Spanier so lange in seinen Wirbeln fortgerissen hatte; nicht daß die Nation sich nun thatloser Ruhe hingegeden hätte, aber sie begann, ihre früher mehr nach außen hin zerplitterte Thätigkeit nach innen zu concentriren; sie wollte ihre schöpferische Kraft auch im Reiche des Geistes offenbaren und die großen Ideen ihrer Vergangenheit und Gegenwart auch im Gebiete der Kunst auf würdige Art zur Erscheinung bringen. So folgte auf das Jahrhundert der höchsten politischen Macht eines der geisti-

gen Bedeutsamkeit, das seinem den Rang streitig machen konnte. Auf diesem Grunde gedieh die poetische Literatur zu seinem üppigen und vielgestalteten Busch, den wir in dieser ihrer Blütheperiode bewundern. Besondere Bedingungen traten hinzu, um das Drama zur Alles belebenden Seele dieser Poesie zu machen. Die Spanier fingen an, nach Wohlsein und behaglichem Lebensgenuss zu streben, und die Früchte ihrer langjährigen Anstrengungen zu genießen. Die Reichthümer, die von allen Seiten zusammengeströmt waren, riesen natürlich das lebhafteste Trachten nach Vergnügungen aller Art hervor; und was konnte diesem Trachten bei einem geistvollen, von großen Erinnerungen und Anschauungen erfüllten, Volke mehr Nahrung geben, als das Schauspiel, das nach jahrhundertlanger Vorbereitung nur eines solchen Moments harrte, um sich als Mittelpunkt des ganzen geistigen Nationallebens festzustellen? In der Gattung der Poesie, welche in ihrer ächten Gestalt die größte Popularität mit reifester Kunstvollendung verbindet, war Befriedigung für jeden überhaupt eines höheren Genusses fähigen geboten, sobald nur die Dichter den Nationalgeist richtig aufzufassen und ihm das Dargzureichen vermochten, was er zu fordern berechtigt war. Wenn dem Spanier in lebensvoller Darstellung auf der Bühne die Großthaten seiner Vorfahren, die Hauptpunkte seiner herrlichen Geschichte vorgeführt wurden, wenn er hier in glänzenden Farben den noch nicht erloschenen Ruhm seiner Nation vorwieg, die wunderbaren, seiner Phantasie vertrauten Gestalten einer romantischen Sagenwelt gleichsam in die Wirklichkeit treten und selbst die dunklen Erscheinungen der ihn umgebenden Gegenwart in dem Zauber Spiegel der Poesie

verflärt wiedergegeben sah. — wie hätte er da nicht alle anderen Erzeugungen dieser höchsten unterordnen sollen? Zugleich war in Madrid, das der Hof inzwischen zu seiner Residenz, die Regierung zu ihrem Siege erwählt hatte, eine Hülle von Bildung sowohl als Reichthum zusammengeflammt. In dieser Stadt, die nunmehr den Mittelpunkt aller spanischen Provinzen bildete, concentrirten sich alle Nerven des Nationallebens. Hier, im Herzen der gewaltigen Monarchie hier, wo sich im Kleinen ein Abbild des ganzen Volksdaseins darstellte, mußte auch die Bühne veranlaßt sein, ein lebendiges Gemälde dieses Lebens zu entrollen; hier ferner auf dem Sammelplatz des Eurus sowohl als der intellectuellen Kräfte, mußte das Bedürfniß nach dramatischer Unterhaltung lebhaft gefühlt werden. Es wird wohl immer ein sanfter und nothwendiger Zusammenhang zwischen den tiefbegründeten Bedürfnißen und Wünschen einer Zeit und den Erscheinungen Statt finden, durch welche sie Befriedigung erhalten. Ein solches Zusammentreffen truf denn auch gerade in dem passenden Moment und als alle anderen Constellationen günstig waren, die Geist der Nation, die dem Begehren der Spanier in vollem Maße Genüge leisten konnten; Dichter, die aus dem innersten Marke ihres Volkes hervorgegangen, und alle Faltung ihrer Zeit in sich zusammenfassend, alle Strahlen der Poesie, die in der Geschichte, der Tradition, dem Glauben und dem geselligen Leben der Nation ausgebreitet waren, wie in einem Brennpunkt sammelten und auf die Bühne leiteten. Und das ist die wunderbare und überraschende Eigenthümlichkeit großer Perioden, daß ein allgemeiner Schwung die ganze Generation durchdringt, daß nicht bloß die äußern

Mittel der Kunst, sondern selbst tiefer liegende Vorzüge gleichsam zum Gemeingut werden, und daß der Genius der Dichtung, wenn er sich auch am glänzendsten in den Werken einziger besondeter Lieblinge offenbart, sich doch nicht auf diese beschränkt, sondern selbst die der weniger Berufenen auf eine Höhe emporhebt, die in minder bevorzugten Zeitläufen nicht erreicht werden kann. So stehen wir hier an einem Punkt, wo das Gefühl eintreten muß, daß alle Umstände, die man als Ursachen der Plübe des spanischen Theaters anführen kann, diese nur annäherungsweise erklären; daß sich hier Blick in das geheimnißvolle Dunkel verliert, in welchem das Warum aller Geschehnissen verborgen liegt. Wer vermag jene letzten Gründe aufzudecken, aus denen die Bezabung von Individualitäten, Zeiten und Nationen verschieden ausfällt, aus denen die einen mit allem Ueberfluß ausgestattet werden, die andern aber, auch wenn sie durch äußere Verhältnisse zu gleichem Besitz befähigt scheinen, darben müssen?

Bei der Darstellung der Umwandlung, welche das spanische Schauspiel im Beginn dieser Periode erfährt, ist der im vorigen Abschnitte abgerissene Faden wieder aufzunehmen.

In dem Gewirr heterogener Elemente, die in der bisherigen Bühnendichtung ungeordnet beisammen lagen, hatte sich noch kein fester Stiel und Charakter herausgehellt, und alles bisher Gelesene konnte mehr nur für Anlage und Skizze, als für ausgebildete Leistung gelten. Allein das Ziel, zu dem alle verschiedenartigen Bestrebungen tendirten und in dem sie allein einen Anheupunkt finden konnten, lag schon offen zu Tage. Die einzelnen unglücklichen Ver-

suche, einer äußerstlich geküßten Nachbildung des antiken Theaters Eingang zu verschaffen, hatten den gesunden Sinn der Nation, der vor Allem das Vaterländische wollte, auf die Lauer nicht irre leiten können. Der Zwiespalt der verschiedne der Europäischen Literaturen so lange zertrüttelte und um ihre schönste Blüthe betrog, der Kampf zwischen dem Alten, Fremden und Todten auf der einen, und dem Neuen, Eignen und Lebendigen auf der andern Seite, war in Spanien von Anfang an mit überwiegender Aufsicht auf den Sieg des letzteren geführt worden. Die Nachahmung der ordinären Wirklichkeit hatte sich auf der Bühne nicht in Ansehn zu halten vermocht, so daß ihr ein sekundärer Platz angewiesen werden war. Die hervorragendsten dichterischen Kräfte hatten sich in dem Streben concentrirt, ein nationales Drama im höhern Styl zur Ausbildung zu bringen und dieses Streben in mannigfachen anerkennungswürdigen Leistungen betbätigt, ohne freilich dessen Ziel vollkommen zu erreichen. Das Drama, das sich hier ankündigt, muß sich, ohne seine poetische Würde zu verläugnen, den Sympathien und Interessen des Volkes nahe halten, sich auf die der Nation zunächst liegenden Motive beziehen, sie aber läutern und verhären und den vollstbümlichen Charakter der Poesie mit der Vollendung reiner Ausbildung verbinden; muß die Erinnerungen der Vergangenheit und die Anschauungen der Gegenwart, welche die Zeit am lebhaftesten bewegen, in dichterischer Gestalt verkörpern, vor Allem daher auch der eigenthümlichen religiösen Geistesrichtung derselben entsprechen. Die Hölle vom Erscheinungen, Thaten und Begehrenden, die sich hiernach zur Darstellung drängt, bedingt eine freie, an die Regeln des Ari-

stetiges nicht gebundene künstlerische Form; eine Form, die dem Genie einen möglichst freien Spielraum gönnt, und, von conventionellen Beschränkungen uneingeengt, nur den unwandelbaren Gesetzen unterworfen ist, die sich aus der Natur der Dinge aus dem Grundbegriff der dramatischen Kunst ergeben. Der äußeren Hülle der Handlung endlich muß die Mannigfaltigkeit metrischer Combinationen, nach Principien geregelt und sich den verschiedenen Bewegungen der Action anschmiegend, entsprechen.

Mit der Lösung dieser Aufgabe nun, an welcher, bewußt oder unbewußt, alle Stimmführer unter den vorangegangenen Bühnendichtern gearbeitet hatten, mit der Feststellung der Form des Drama's, welche die dem spanischen Geiste angemessenste war, beginnt die neue Epoche des Theaters. Welches die wesentlichsten Grundzüge dieser Form sein werden, erhellt im Allgemeinen schon aus dem Obigen; doch ist es nöthig, hier noch etwas näher auf dieselben einzugehen, was am süzlichsten in Verbindung mit einem Abriß der verschiedenen Gattungen spanischer Theatersstücke geschieht. Natürlich können jedoch hier nur die allgemeinsten, äußerlichsten und durchgängig zu findenden Umrisse gegeben werden; denn im Einzelnen hat das spanische Nationalschauspiel bei den verschiedenen Dichtern mannigfache Modificationen erlitten und verschiedene Phisognomien angenommen, die erst bei Besprechung dieser Dichter gehörig in's Licht treten können.

I. Den bei weitem wichtigsten Bestandtheil, den eigentlichen Mittelpunkt der spanischen Bühne bildet die *Comedia*. Man nannte so seit Lope de Vega jedes Theatersstück in drei Akten oder Jornadas und in Versen,

Diese beiden Erfordernisse waren einer *Comedia* durchaus wesentlich und es möchte in unserer Periode kein Stück in mehr oder weniger als drei Akten, oder in Prosa zu finden sein, das den Namen *Comedia* führte ⁴²⁾. Von dem Begriff der *Gedichte*, den wir von den Alten überkommen haben und der seine Bedeutung im Gegensatz zu der *Tragödie* hat, muß hier ganz abstrahirt werden. Die spanische *Comedia* ist eine Gattung von Schauspielen, welche jene Unterschiede umschließt und in sich aufgehen läßt. Dies kann nun in der Art geschehen, daß die beiden Elemente sich gegenseitig durchdringen und mit einander verschmelzen, d. h. romantische Dramen bilden, die weder *Tragödie* noch *Gedichte* sind, sondern beide zur Einheit verbinden; oder so, daß dieser oder jener Theil vorherrscht, wo sich denn Stücke ergeben, die nach den bei uns üblichen Begriffen süglich bald Trauerspiel bald Lustspiel heißen können, aber trotz dem nicht aufhören, im spanischen Sinne *Comedias* zu sein ⁴³⁾. Mit anderen Worten: die *Comedia*

⁴²⁾ *Pere de Vega* nannte seine nicht verklärte *Terota Accion en prosa*, und *Valterre* das geistliche Stück *El Jardin de Valencia* „*Representacion de don Juan de*“

⁴³⁾ Die ganz die heutzutage Bedeutung des Wortes *Tragödie* in der umfassenden der *Comedia* untergeordnet war, beweist unter anderen Folgendes: Verschiedene Dichter gaben einzelnen ihrer Stücke, wohl mehr aus Laune, als in der Absicht, eine innere Verschiedenheit von den übrigen damit anzudeuten, den Titel *Tragedia*; diese *Tragedias* aber trugen in den alten Ausgaben meist noch die zweite Ueberschrift: *Comedia famosa*. — *Mira de Melina* schließt seine *Tragedia del Conde Alarcos* (in der V. parte de *Comedias escogidas*, Madrid, 1633) mit den Worten:

Demos fin a una tragedia
Que resulte en mayor gloria.

kann wohl eine tragische oder komische Wirkung haben, aber sie ist weder auf die eine noch auf die andere entschieden hingewiesen. Beide Seiten der Welt- und Lebensanschauung, die tragische und komische, erscheinen daher in der Comedia entweder als gleich berechtigt, oder sie treten in ähnlicher Weise, wie sich dies im Drama der Alten zu voller Klarheit entfaltete, abgefordert aus einander. Aber selbst im letzteren Falle findet noch eine wesentliche Verschiedenheit von der scharfen Sonderung Statt, in welcher sich Trauer- und Lustspiel bei anderen Völkern gegenüberstehen. In allen Stücken der spanischen Bühne, sogar in denen, die auf tragischer Grundlage beruhen und einen entschieden tragischen Eindruck bezwecken, finden sich neben den ernsten einzelne scherzhafte Partien. Diese Mischung — es ist wahr — kann bei ungeordneter und willkürlicher Behandlung die Einheit der Dichtung stören; allein die vorzüglicheren spanischen Dramatiker haben dieselbe in einer äußerst kunstreichen Weise behandelt, die von diesem Tadel nicht betroffen werden kann. Beide Theile sind bei ihnen auf

Y así es agrada la historia

Don perdon a la comedia.

Lope de Vega endlich richtet im Laurel de Apolo folgende Worte an den Hauptmann Virius:

O ingrato singular! en pos esposa,

A quien las Muses comicas dedican

Los mejores principios que insieron;

Celebradas tragedias encubiertas.

Oben so wenig Gewicht ist auf die Ueberschrift *Tragicomedia* zu legen, die hier und da den spanischen Dramen gegeben wird. Lope de Vega selbst beweist dies dadurch, daß er die Stücke, die er mit diesem Namen bezeichnet, doch in den Vorreden oder Dedicationen derselben *Comedias* nennt.

innigste verknüpft und verschmelzen; die enge Verbindung derselben gibt sich nicht allein äußerlich dadurch kund, daß für beide die nämlichen Veröformen angewandt werden, sondern sie findet auch innerlich Statt. Der Scherz (als dessen Hauptträger meist der Gracioso erscheint) wird keineswegs nur willkürlich in die Hauptaction eingeschoben, sondern ist derselben so wesentlich, daß sich nur wenige Stücke finden werden, aus denen man ihn streichen könnte, ohne das Ganze zu entstellen. Die komischen Motive dienen den tragischen zum erläuternden Gegenbilde; erst aus dem Verein beider tritt die volle Wahrheit hervor, die in der Aufregung der Affecte und Leidenschaften nur einseitig zu Tage kommt. Die lächerlichen Figuren stellen dem Zuschauer mit bewußter und absichtlicher Uebertreibung das Verkehrte in der Handlungsweise der Hauptpersonen dar; sie machen ihn darauf aufmerksam, wie diese in ihren Bestrebungen einseitig besangen seien; auch sie, deren niedriger Sinn sich zu gar keiner höheren Lebensanschauung erheben kann, haben freilich nicht die Wahrheit auf ihrer Seite, aber sie deuten den Standpunkt an, aus den man sich stellen muß, um den richtigen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. Wenn nun dies eine Bestimmung der komischen Bestandtheile des spanischen Trama's ist, so ist es doch nicht die einzige. Der Gracioso und die Graciosa bringen mit ihrem scharf analysirenden Verstande manches geheime Rad in dem Fickwerke der Handlung zum Vorschein; sie bieten zugleich in der Niedrigkeit ihres Denkens und Seins eine Unterlage dar, auf der sich der Adel und die Keinheit in den Gefinnungen der Hauptpersonen desto höher hebt. Die Bedeckung dieser Partien,

die sich meistens in der Form einer Parodie der Haupt-handlung darstellen, greift mithin weit über die nächste äußere Erscheinung hinaus.

Wie sich nun das spanische Trauerspiel schon durch diese Mischung des Tons neben sonstiger innerer und äußerer Verschiedenheit von dem antiken lossetzt, so werden auch diejenigen Comödien, welche nach unsern Begriffen am meisten in die Kategorie des Lustspiels fallen, durch ihre ganze Organisation doch aus der Sphäre desselben herausgerückt, was bei den Alten und bei den meisten neuen Völkern so genannt wird. Was sie zu Lustspielen im Sinne dieser macht, ist die allgemeine Lebensansicht, die sich mehr auf die heitere Außenseite des Daseins, als auf die tieferen Ursachen der menschlichen Schicksale richtet. Innerhalb dieses Kreises aber findet eine merkbare Verschiedenheit Statt. Satire, lächerliche Scenen, Perionen und Situationen sind in ihnen, mit seltenen Ausnahmen, nur untergeordnete Bestandtheile, nur die Folie für eine edler gehaltene Haupthandlung, die sich zwar im Allgemeinen innerhalb der komischen Weltanschauung bewegt, aber durchaus nichts mit jener Possenreißerei, jener caricaturartigen Darstellung einzelner Schwächen und Laster zu thun hat, die so oft mit dem Komischen identificirt wird. Alle spanischen Lustspiele werden durch irgend ein ideales Moment über die gemeine Wirklichkeit emporgehoben. Daher liegen auch Uebergänge ins Pathetische und Erhabene nicht außer ihrem Bereich. Man sieht, wie auf diese Weise jene Gattung von Schauspielen entstehen kann, welche als romantische, weder Trauer- noch Lustspiel zu nennende, Dramen bezeichnet worden sind. Wenn nämlich der Dichter die Geschei-

nung oder Wirklichkeit für sich in's Auge faßt, ohne tiefer bis zu dem ewigen Fundament des Menschengeschicks vorzudringen; oder wenn er sich auf einen Standpunkt stellt, von welchem aus die Elemente des Tragischen und Komischen, welche dem irdischen Dasein zu Grunde liegen, mehr in ihren Wirkungen, als an und für sich betrachtet werden, so kann er Stücke hervorbringen, die in dem bunten Wechsel ihrer Szenen bald tragische, bald komische Anflänge darbieten, ohne deshalb die künstlerische Einheit einzubüßen. Teuft man nun an die Abstufungen, Uebergänge und Verwandtschaften, die unter den drei hier durchgegangenen Hauptgattungen der spanischen Comödie Statt finden können, so wird klar, wie man, um endlosen Irrungen vorzubeugen, ihnen allen am besten den umfassenden Namen Comedia im Sinne der spanischen Theatersprache läßt, ohne sie in die gewöhnlichen Eintheilungen der Reithet zu zwingen.

Sie gleich freier Spielraum, wie in Bezug auf die tragische oder komische Wirkung, findet nun auch in allem Uebrigen innerhalb der spanischen Comödie Statt. So ist es nicht gegen den Geist einer Comedia, eine Menge weit auseinanderliegender Begebenheiten, Situationen und Motive nur lose verknüpft und in mehr novellistischer Weise an einander zu reihen; aber man darf deshalb noch nicht den Ausdruck „dramatische Novelle“ für alle spanischen Schauspiele gebrauchen. Viele derselben könnten eben so gut dramatische Opern heißen; andere dagegen, und unter den Werken der besseren Dichter die meisten, haben ganz jene Einheit der Szenenfolge, jenen mit Nothwendigkeit zu einem bestimmten Ziel hinstrebenden Fortschritt der Handlung,

welcher dem strengen Drama nöthig ist. — In demselben Sinne kann die poetische Intention des Stückes bald mehr durch die Zeichnung der Charactere, bald mehr durch die Situationen und die Föhrung der Fabel heraufgestellt werden. Es bedarf ferner wohl kaum der Erwähnung, daß in Absicht auf die Wahl der handelnden Personen keine Art von Beschränkung Statt findet; daß Könige und Ritter, Bauern und Bediente, allegorische und mythologische Personen, Heilige, Engel und Teufel und selbst die höchsten Gegenstände der christlichen Verehrung söglich in demselben Stücke neben einander auftreten können; daß endlich in Bezug auf den Stoff die Geschichte und Sage aller Völker eben so wohl wie das endlose Gebiet der freien Erfindung ausgedehnet wird. Ein ganz eigenthümlicher, nirgends in gleicher Stärke hervortretender Zug der spanischen Comödie nun besteht darin, daß sie in Allem, was sie vorführt, sich die nächste Gegenwart und Umgebung, in der sie selbst lebt, abspiegeln läßt; daß sie die fernste Verzeit, die fremdeste Begebenheit in die heimliche Suite und Gewohnheit hinüberzieht und selbst das Entlegene durch Umwandlung gleichsam zum spanischen Nationalgut macht. Gewiß ist diese Art, die Gegenwart zur Grundlage der Darstellung zu machen und alle poetischen Elemente aus ihr zu schöpfen, die einzige, wie ein wahres Nationalschauspiel entstehen kann. Denn das Drama, das vor Allem auf lebhaftre Anregung seiner Zuhörerschaft bedacht sein muß, wird durch alles Entlegene, nicht unmittelbar Verständliche in seiner lebendigen Wirkung beeinträchtigt, und vermag die Begebenheiten und Verhältnisse früherer Zeiten oder ferner Länder nur insofern zu gebrauchen, als es sie mit der Gegenwart

verknüpfen und seinen Zuschauern in nächste Nähe rücken kann. Nur bei Stoffen aus der nationalen Geschichte oder Sage hat sich daher die spanische Comödie bemüht, sich genau in den Geist und Ton vergangener Zeiten zu versetzen, weil diese der lebenden Generation noch mannigfach vertraut und gegenwärtig waren; die Geschichten des classischen Alterthums und des Auslandes dagegen finden wir durchaus phantastisch und in der Art behandelt, daß die spanische Nationalität, die Sitte und Sinnesart der Gegenwart überall durchklingt. Der Fehler aber, durch den sich die französischen Tragiker lächerlich gemacht haben, indem sie die Gesinnungen und Charaktere ihrer Helden mit deren Handlungen in Widerspruch brachten und die erhabenen Gestalten einer heroischen Zeit in ihre flache conventionelle Pölkung, ihr abgemessenes Hofceremoniell hinüberzogen, kommt bei den Spaniern nicht vor; da diese das Fremde in allen seinen Beziehungen und bis in die Motive hinab umzuwandeln und sich anzueignen, Inhalt und Form in vollkommenen Einklang zu bringen wissen, und eine mit großartiger Poesie hinreichend erfüllte Gegenwart beßern, um dem entlehnten Stoff auch auf dem neuen Boden eine angemessene Umgebung zu verleihen.

Von den dramatischen Gesetzen der Alten, oder vielmehr von den Regeln, die hinlose Kritiker dem antiken Drama untergeschoben haben, sagt sich die spanische Comödie aufs entschiedenste los. Die Einheit der Zeit und des Ortes, welche, insofern sie wirklich von den Griechen herabstammt, wurde, durch ihren Ehor bedingt war, fiel mit diesem von selbst weg; die Bemühung, sie aufrecht zu halten würde zu einer willkürlichen Einengung und zu

ungereimten Consequenzen geführt haben, die dem gesunden Sinne der Nation widersprehen, wenn sie sich auch von dem Warum keine Rechenschaft gab. Die mechanische Einheit der Handlung, wie die kiffelige Reistheit der Antiquare sie lehrte, wird nicht minder bei Seite geschoben. Aber wenn die spanische Comödie somit die vermeintlichen Regeln des antiken Lust- und Trauerspiels von sich weist, so fehlt doch Alles daran, daß sie ihrem Begriff nach und wie sie von den Meistern aufgefaßt worden ist, gar keine Regeln anerkennte. Statt an conventionelle Regeln hält sie sich an die ewigen, von der Natur dictirten und sich der unbefangenen Betrachtung von selbst ergebenden Gesetze der Kunst; mit andern Worten, sie macht die ideale Einheit der Handlung, die Unterordnung aller Theile unter die Idee des Ganzen zu ihrem Princip. In der Befolgung dieses Principis besteht ihre künstlerische Form, wie sie sich bei allen besten Dichtern in hoher Vollkommenheit findet; die Abirrungen Einzelner aber werden unserer Behauptung, durch welche jener abgedroschene Vorwurf, das spanische Schauspiel sei ein ganz abnormes, außer aller Regel stehendes Product, zurückgewiesen ist, in den Augen Verständiger keinen Eintrag thun.

Besonders eigenthümlich zeigt sich, bei fernerer Betrachtung, die Comedia in der Anwendung der Dichtformen, aus deren organischer Einigung das Drama hervorgeht. Die lyrischen und epischen Bestandtheile nämlich erscheinen in ihr mehr abgefordert und für sich bestehend, als in dem Schauspiel irgend einer andern Nation. Freilich sind die lyrischen Empfindungsgemälde, die weiltäufigen, beichtreibenden und ausmalenden Erzählungen, denen wir in ihr

begegnen, der jedesmaligen Stimmung der Redenden und den Umständen angemessen, aber sie gewinnen die größte Selbstständigkeit, welche ohne Aufhebung des dramatischen Charakters des Ganzen möglich ist, runden sich in sich ab und heben sich auch durch die Form sehr merklich aus dem Dialog hervor.

Wenden wir uns zu der sprachlichen Gestalt der spanischen Comödie, so finden wir, wie schon gesagt, die metrische durchweg angenommen. Nur die Briefe, welche gelegentlich vorkommen, pflegen in Prosa zu sein. In der Anwendung der Versmaasse sind die verschiedenen Dichter, ja dieselben in verschiedenen Perioden ihrer Thätigkeit, verschiedenen Grundsätzen gefolgt, wovon später. Hier, wo noch nicht speciell auf das Verfahren der einzelnen Dichter eingegangen werden kann, läßt sich in dieser Beziehung nur Folgendes hervorheben. Die spanische Comödie schließt im Allgemeinen keine der überhaupt in castilianischer Sprache üblichen Versformen aus; doch sind unter diesen diejenigen, die nur ausnahmsweise und in ganz singulären Fällen vorkommen, von denen zu unterscheiden, die gemeinhin von allen Dramatikern gebraucht werden. Zu letzteren gehören:

1) Der vierfüßige Trochäus, der eigentliche Grundton des spanischen Schauspiels, in den alle anderen Modulationen und Ausweichungen wieder zurückleiten. Wenn die Griechen den jambischen Rhythmus als das der gemeinen Rede am nächsten kommende und zur Darstellung einer Handlung geeignetste Maass bezeichneten ⁴²⁾, und dieser

⁴²⁾ Aristoteles Poetik IV.: Rhetorik III. 8. Demetrius de elo-
cutione, § 42.

Ausspruch auch für die meisten neueren Sprachen gelten kann, so tritt in der castilianischen ein verschiedenes Verhältniß ein. Ihr war der trochäische Sylbenfall als der natürlichste gleichsam angeboren; die zwanglosen Ausströmungen volkspöetischer Begeisterung ergießen sich dem Spanier noch heute, wie einst seinen Vorfahren in den Asturischen Bergen, wie von selbst in diese Tonweise. Durch jahrhundertlange Behandlung der Pieder- und Romanzenfänger hatte der Trochäus zu seinem ursprünglichen Vorzug, der größten, sich vom gewöhnlichen Dialog kaum erhebenden Simplicität, noch jede Art der Ausbildung und eine Biegsamkeit erhalten, mit der er sich der Vielseitigkeit der Situationen und jeder Schwingung der Rede anzu-schließen vermochte. Gewiß mußte dieses Maas das geeignetste sein, die sprachliche Grundlage des spanischen Drama's zu bilden; und daß es den Sieg über das jambische davontrug, liefert einen Beweis von der naturgemäßen, organischen Bildung dieses Drama's, da die Nachbildung fremder Muster unstreitig auf einen anderen Weg geführt haben würde. Die Hauptformen des vierfüßigen Trochäus, die im Drama vorkommen, sind nun:

a) die Romanze, oder die trochäischen Reihen mit durchgehenden Assonanzen in solcher Ordnung, daß der vierte Vers die Assonanz oder das Echo der Endvocale des zweiten enthält, der sechste die beider u. s. w. In den früheren Werken des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen wird diese Form, ihrem Ursprung in den alten Volkromanzen entsprechend, gemeinhin nur für Erzählungen gebraucht; in den spätern gewinnt sie mehr Umfang, bis sie bei Calderon und den Dichtern seiner Zeit und Schule

aufser in den Erzählungen und anderen langen Reden auch im gewöhnlichen Dialog und in den bewegten, rasch fortschreitenden Theilen der Handlung vorherrschend auftritt.

b) Die Redondille, oder vierzeilige Strophe mit solcher Reinstellung, daß der vierte Vers auf den ersten, der dritte auf den zweiten reimt. In Lope's ältern Stücken bildet sie neben der gleich zu nennenden Verszattung die gewöhnlichste und durchgehendste Form der dramatischen Rede in mannigfachen Auaeuungen; Calderon und die Späteren pflegen sie vorzugsweise für reflectirende Momente, für ästhetische oder ländelnde Stellen und für Antithesen - Spiele zu wählen.

c) Die Quintille, d. h. fünfzeilige Strophe mit verschiedener Reinstellung (a b a b a, a a b b a oder a b b a a); wenn paarweise zu einer zehnzeiligen verbunden, Decime oder Copinete genannt. Von ihrer Anwendung gilt dasselbe, was eben von der Redondille gesagt wurde.

2) Der Jambus, im Gegensatz zum Trochäus das feierlichere Maas, in folgenden Formen:

a) Als Octave (italienische Stanze, ottave rime) für lange monologartige Beschreibungcn, pompastische, weitläufig ausmalende Erzählungen, oder für den Dialog, wo ihm besondere Würde und Großartigkeit gegeben werden soll.

b) Als Sonett für Antithesen, geistige Fragen und tief sinnige Antworten, oder für Ausbrüche der Empfindung, die durch eine Vergleichung oder einzelne Betrachtung herbeigeführt werden.

c) Als Terzine, vornämlich für den getragenen und ernstcn Dialog, bei Lope und den Älteren sehr häufig.

bei Calderon seltener, jedoch hier und da (z. B. gleich im Anfang des standhaften Prinzen) vorkommend.

d) Als *Lira* oder sechszeilige Reimstrophe, von deren abwechselnd drei- und fünffüßigen Lambden die vier ersten Kreuzreime haben, die beiden letzten dagegen mit einander reimen. Der männliche Reim scheint aus geschlossen zu sein, daher die Verse immer sieben oder elf Sylben zählen⁴⁵⁾. Auf kein Sylbenmaaß pflegt ein so großes Ge-

⁴⁵⁾ Die Strophe, welche ursprünglich und eigentlich *Lira* hieß, war fünfzeilig und führte ihren Namen von einer berühmten Ode des Garcilaso, deren erster Vers lautet:

Si de mi hija *Lira*
Tanto pudieras el son, que en un momento
Aplazase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.

Sodann ward dieser Name auf die verwandte sechszeilige Strophe ausgedehnt, deren Schema aus folgenden beiden Beispielen erhellt (Sie sind aus Niveto's *Sin Honra no hay valentia*, Jornada I.):

Divino y claro objeto,
Del regalado Amor lugar sagrado,
De Venus dedicado
Por afable y gallardo y por secreto,
Donde Amor se regala,
Pluma del Sol que con su luz se iguala:

Jardin bello y florido
Que con decir agradecido hasta,
Pues de flores vestido
Con tan clara limpieza honesta y casta
Tesoro de Amaltea
Rjercitan en trono de la idea.

Dies ist die dramatische *Lira*. Die in den vier ersten Versen möglichen Reimstellungen sind in den beiden angeführten Beispielen eisköpft; der Wechsel der Verse von drei und von fünf Äugen ist

wicht gelegt zu werden, wie auf dieses, das für den leidenschaftlichen Dialog, für die drängende Hülle lyrischer Ergüsse, für die rasch wechselnde Bilderpracht der Beschreibung gebraucht wird. In den älteren Dramen unserer Periode erscheint die *Eira* sehr häufig; in den späteren, namentlich den Calderon'schen, seltner, indem hier an ihre Stelle gewöhnlich die

e) *Silva* tritt, d. h. eine Mischung drei- und fünf-süßiger (sieben- und elfsyllbiger) gereimter Jamben ohne Strophenabtheilung. Der Wechsel des längeren Verses mit dem kürzeren kann entweder von Zeile zu Zeile oder in freierer Art erfolgen, in welchem letzteren Falle bisweilen der Hendekasyllabus vorwaltet, so daß der kürzere Vers nur dann und wann dazwischentritt; ebenso treten die Reime bald in unmittelbarer Aufeinanderfolge, bald in ver-schränkter Stellung ein. Dieses Maas scheint aus einer nach-lässigen Behandlung des vorigen hervorgegangen zu sein, mit dem es bei oberflächlicher Betrachtung auch häufig vermengt worden ist.

Neben den angeführten Versformen von sehr ausgedehntem Gebrauch finden sich nun noch viele andere, nicht gleich häufig vorkommende, deren einige mehr bei den älteren Dramatikern dieses Zeitraums heimisch sind, sich späterhin aber allmählig verlieren, andere dagegen überhaupt nur selten und in ganz einzelnen Fällen zur Anwendung kommen. Die Zahl und Mannigfaltigkeit dieser Formen

indessen nicht an die hier waltende Regel gebunden, sondern kann sich auch eine andre Norm geben, nur daß der Dichter das in der ersten Strophe angenommene System auch für die folgenden beibehalten muß — Uebrigens hütet man sich, die *Eira* mit der *Silva* zu verwechseln, wor viele Schriftsteller gethan haben.

erscheint, wenn alle speciellen Modificationen und Abarten in Betracht gezogen werden, ungemein groß; und nicht auf jede einzelne, die von diesem oder jenem Dichter aus Willführ oder um seine Sprachvirtuosität glänzen zu lassen, gebraucht worden ist, sondern nur auf die Hauptklassen können wir im Folgenden Rücksicht nehmen.

Die *Eudechas* oder dreifüßigen Trochäen mit Assonanzen in jedem zweiten Vers, vorzugsweise für klagende Berichte und Erzählungen gebraucht.

Die vierfüßigen gereimten Trochäen mit eingemischten Halbversen (*Versos de pie quebrado*) in mehrfachen Combinationen, wie die untenstehenden Beispiele zeigen können, welche indessen die mannigfaltigen hier möglichen Anordnungen keineswegs erschöpfen ⁴⁶⁾.

Der *Verso suelto* oder fünfzüßige Jambus ohne

*) Quintillas mit gebrochenen Reimen:

No aumenten, doña Maria,
Mis años vuestras cejas
Que en vos salen por los ojos
Parando en el alma mía,
No sabia
Que desposados los dos
(Ay honra, ay Dios!)
Cuando su fama ofendiera
Se atreviera
Al Cielo, a mi honor y á vos.

(Aus Escarmientos para el cuerdo von Tirso de Molina,
Act III.)

Versepaare, deren zweite Zeile immer eine gebrochene ist:

Abre la puerta vejuna
Carn de mona,
Abre hocicera, bruja,
La que estruja
Quantos niños ay de teta.

Reim, oder mit nur hin und wieder eingemischten Reimen namentlich gegen den Schluß (ganz wie der blank verse n Shakspeare's früheren Schauspielen); bei Lope in den nur die Handlung fördernden Scenen sehr häufig; Calderon hat ihn niemals.

Die italienische Canzonnenform in ihren verschiedenen Gestaltungen (in Lope's *Arauco domado*, Akt I, 1. P. nach dem Muster von Petrarca's *Dolci, chiare e fresche acque*). Ihr Vorkommen ist jedoch im Ganzen selten.

Die *Anacreonticas* oder Jamben von sieben Silben, durch das Band der Assonanz zusammengehalten (3. P. in Calderon's *Gran Zenobia*, Akt II.).

Die *Versos de arte mayor* oder dactylischen Verse, nur sehr selten und, wie es scheint, immer nur in der Absicht gebraucht, der Rede ein alterthümliches Colorit zu geben (so in *La Patrona de Madrid, nuestra Señora de Atocha* von Francisco de Rojas, Jornada I.).

Die Hendecasyllaben mit sogenannten Kettenreimen, eine ganz eigenthümliche, nicht eben häufig vorkommende Form, deren Structur aus folgendem Beispiel erhellt:

Saben los cielos, mi Leonora hermosa,
Si desde que mi capasa te nombraron,
Y de los dos enlazarón una vida,
Por valla divertida en otra parte,
Quisiera aposentarte de manera

Por alcabuela
Once veces azotada
Y emplumada! etc.

(Aus Lope's *Rufo's Cautivo*, Akt II.)

En ella que no hubiera otra senora,

Que no siendo Leonora la ocupara.

(Aus El Pretendiente al revés von Tercio de Molina, Jornada II.). Der dritte Auf des nächsten Actes enthält dann wieder den Reim auf *ocupara* u. s. w.

Die *Letras* oder Themas mit dazu gehörigen Stoffen oder poetischen Variationen, und endlich fast alle älteren nationalen spanischen Piederformen, *Canciones*, *Villancicos*, *Chanzonetas* und *Cantarcillos*, jedoch nicht als eigentliche Bestandtheile der dramatischen Rede, sondern als eingeschaltete Gesänge oder Improvisationen.

Beist der spanische Dramatiker in diesen Metren ein so mannigfaltiges sprachliches Panmaterial, wie kein anderer, so wird es seine Aufgabe sein, die durch willkürliche Behandlung leicht entstehende Punsbedeutigkeit zu vermeiden, durch symmetrische Anordnung, so daß die musikalischen Effecte mit den dramatischen correspondiren, Inhalt und Form in Einklang zu bringen. Die besseren Dichter dieses Fachs nun haben hierin eine vollendete Meisterschaft gezeigt, so daß ihre Dramen wie kunstreich gefügte Tonwerke in mannigfaltigen Wendungen die verschiedenartigsten Modulationen und Tonarten anstimmen und sich doch wieder harmonisch in den Grundaccord auflösen.

Die Betrachtung der mehr innerlichen Eigenschaften der spanischen Schauspiele muß für die den einzelnen Dichtern gewidmeten Artikel aufgespart bleiben, da das Suchen nach solchen Merkmalen, die als durchgehend für Alle gelten können, doch immer nur die Oberfläche streifen kann. Noch ist jedoch übrig, von den verschiedenen Gattungen der Comödie zu handeln. Es begreift sich, daß bei der

schon hervorgehobenen umfangreichen Bedeutung des Ausdrucks *Comedia* sich unter den von diesem allgemeinen Classennamen umfaßten Stücken sehr verschiedene Arten unterscheiden lassen werden. Je mehr man das spanische Theater kennen lernt, um so mehr überzeugt man sich, daß es unter seinen fast unüberschbaren Reichthümern mehr besondere Typen von Schauspielen aufzuweisen hat, als die unterscheidungsüchtigste Kritik in ihren Abtheilungen unterzubringen vermag. So kann man, je nach den wechselnden Rücksichten der Betrachtung, nach Inhalt und Form, die spanischen Gemödien in historische, rein erfunnene, mythologische, pastorale, sagenhafte, symbolische, burleske, in Sittengemälde aus dem Leben der Gegenwart, in romantisch ungebildete Schauspiele aus der alten oder neuen Geschichte, in Intriquen- und Situationsstücke u. s. w. sondern, und solche Eintheilungen in der That nach den Gesichtspunkten und Relationen, die man annimmt, beinahe bis in's Unendliche vervielfältigen. Die prägnantesten dieser Gattungsunterscheidungen sind allerdings geeignet, die Uebersicht über die weitverbreitete dramatische Literatur der Spanier zu erleichtern, und in diesem Sinne werden wir auf sie zurückkommen. Ganz unabhängig hiervon indessen haben sich in der spanischen Theatersprache gewisse Gattungsnamen festgestellt, die in allen Literärgeschichten eine bedeutende Rolle spielen. Wem fielen nicht sogleich die Benennungen *Comedias de capa y espada*, heroicas, de figuron u. s. w. ein, die jeder Literat, der seine Kenntniß des Spanischen zeigen will, an den Fingern heranzählen weiß? Es ist über diesen Gegenstand so viel Irthümliches, Schiefes und sich Widersprechendes ver-

breitet worden, zuerst von la Huerta, einem oberflächlichen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, dann von Poutelwel, der auf jenem fußte, und zuletzt von Aesthetikern und Compendiensehreibern, die wieder letzteren abschrieben, daß derjenige, der sich an solche neuere Definitionen und Erklärungen hält, oder auch nur von ihnen eingenommen an die ächten Quellen geht, unmöglich eine Einsicht in die wahre Lage der Dinge gewinnen kann. Gewiß muß man sich daher sehr versucht sehen, die früheren Meinungen lieber gar nicht zu berücksichtigen und die an sich durchaus nicht schwierige Sache einfach darzulegen. Auf der anderen Seite aber macht die allgemeine Verbreitung jener verkehrten Auffassungen bis in die Conversationsliteratur und Lehrbücher der Literaturgeschichte hinein, unerläßlich, wenigstens die wesentlichsten Punkte, auf denen der Irrthum beruht, hervorzuheben, und zugleich wird hierdurch die richtige, sich aus den Quellen ergebende Ansicht vorbereitet werden. Einstweilen sei die Aesthetik gefast, alle ihre schönen theoretischen Lustgebäude zusammenstürzen zu sehen; vor allen Dingen aber blühen wie die Philosophie auf's inbrünstigste, sich erst einigermaßen in dieser Sache zu orientiren, bevor sie ihre tief sinnigen Constructionen beginnt, und auf drei Namen hin, die sie zufällig aufgegriffen hat, in der Dreieinigkeit das tiefste Wesen des spanischen Drama's ausgesprochen findet 47).

47) Wirklich hat unlängst ein Philosoph nach jenen drei Stufen, an denen alle Dinge im Himmel und auf Erden abgezählt werden, die *Comedias de capa y espada* das Aulisch, die *Comedias heroicas* das Aulisch, die *Comedias divinas*, das Aulisch (mit anderen Worten: Gott Vater, Sohn und heiligen Geist) des spanischen Theaters genannt.

Die Irrthümer in den bezeichneten Darstellungen sind verschiedener Art und haben verschiedene Ursachen, die einzeln angegeben werden müssen. Einmal stellt man sich vor, die Classennamen, auf welche angepielt wurde, seien feststehende, Inhalt und Form genau bestimmende Bezeichnungen für scharf gezeichnete Schauspielgattungen, so daß jede Comödie nothwendig entweder in die eine oder in die andere Classe gehöre. So hat la Huerta alle in sein *Theatro Español* aufgenommenen Schauspiele unter bestimmte Rubriken, als *Comedias de capa y espada*, *heroicas*, *de figura* u. s. w. vertheilt. Wie wenig Rectification zu einem solchen Verfahren vorhanden sei, wie dasselbe überall nur auf Willkür beruhen und falsche Begriffe zur Folge haben könne, wird alsbald klar werden. An der ersten Verfehrtheit aber gefiehl sich sogleich noch eine zweite, nämlich eine gänzliche Verwirrung der Chronologie, mit der man Ausdrücke, die erst in späterer Zeit aufgefunden sind, in die frühere hineinträgt; der Name *Comedia heroica* z. B. ist erst im 18. Jahrhundert gebräuchlich geworden und der Blüthenperiode des spanischen Theaters fremd, wenigstens als Gattungsnamen und in der Bedeutung, die man ihm unterlegt; wenn er ja einmal vorkommt, so will er nichts bezeichnen, als eine Comödie, die heroische Thaten, kriegerische Begebenheiten darstellt. Auf der anderen Seite dagegen werden Benennungen, die während dieser Periode wirklich in allgemeinem Gurs waren, ganz außer Acht gelassen, so die *Comedias de ruido*. Zugleich quält man sich, den so willkürlich herausgegriffenen Worten Bedeutungen unterzuschleiben, an die kein Spanier je gedacht hat. So sagt z. B. Val. Schmidt in einem

Aufsatz über Calderon (in den Wiener Jahrbüchern, Band XVII): „Der ewig wiederkehrende Inhalt der *Comedia heroica* ist, wie eine Frau von ihrem Fürsten aus Liebe verfolgt wird und wie sie sich durch allerlei Mittel vor ihm zu schützen sucht.“ Aber der Ausdruck *Comedia heroica* war ja, wie schon gesagt, den Dramatikern der älteren und bedeutendsten Zeit, mithin auch dem Calderon ganz unbekannt, und dann kann ein besonderer Umstand, um den sich die Verwicklung in einigen Stücken dreht, doch nicht Kriterium einer ganzen Classe von Schauspielen sein. Ähnliches haben die *Comedias de capa y espada* erfahren, die man meistens als Intrigenstücke oder als „romantische Sittengemälde nach dem Leben“ definiert findet. Aber auch dies waren der Fehlgriiffe noch nicht genug. Während man auf der einen Seite die Gattungen der Comödie in ganz unbegründeter Weise scharf abzugrenzen bemüht war, riß man auf der andern die Schrauben ein, welche die übrigen Theaterstücke von den Comödien trennten. So lange ein ausgebildetes spanisches Drama existirt, haben *Comedias*, *Autos*, *Lous*, *Entremeses* als gesonderte Gattungen gegolten; diese Theilung steht fest, und dies, sollte man denken, müßte Jedem bekannt sein, der irgend von solchen Dingen Notiz nimmt. Nun aber lesen wir überall, wo von diesem Gegenstande die Rede ist: „Die geistlichen Comödien (*Comedias divinas*) theilte man seit Lope de Vega in dramatisirte Lebensläufe der Heiligen (*Vidas de Santos*) und in Frohleichnamstücke (*Autos sacramentales*).“ Natürlich ist dies aller Orten aus Versehen abgeschrieben, und doch hätte ein flüchtiger Blick in die Quellen der spanischen Theatergeschichte das Irrrige

davon lehren können. Die Autos sind niemals zu den Comedians gerechnet worden, sie sind in Stoff und Structur auf's weientlichste von diesen verschieden und keinem Spanier ist es je eingefallen, beide zu verwechseln ⁴⁸⁾. Den zweiten Irrthum, der die Autos so wie die Vidas de Santos erst zur Zeit des Lope de Vega entstehen läßt, wollen wir hier nicht einmal rügen.

Welche Verwandtschaft aber hat es nun mit jenen Classennamen der Comödien? Die Auffassung, die sich aus Prüfung der Quellen unabwiesbar ergibt, ist folgende: Es waren populäre und daher unbestimmte und schwankende Ausdrücke, um theils den scenischen Apparat, mit dem die Comödien aufgeführt wurden, theils ziemlich vag die Natur des Stoffes, den diese behandelten, zu bezeichnen. Ueberall hielten sie sich nur an das Aeußerliche; nur im Publicum, das ihnen nicht immer klare und präcise Begriffe unterlegte und ihre Bedeutung keineswegs scharf markirte, hatten sie Guts; kein Dichter dagegen hat sein Stück je selbst *Comedia de capa y espada*, oder wie die Worte weiter heißen, betitelt, ja kein Buchhändler ein Schauspiel mit solcher Ueberschrift versehen ⁴⁹⁾. Es ist daher ganz ver-

⁴⁸⁾ Wenn in der *Loa* zu Lope's *Auto* el Nombre de Jesus auf die Frage: *que son Autos?* geantwortet wird:

Comedias a gloria y honor del pan
Que tan devota celebra
Kata coronada villa,

so ist hier das Wort *Comedia* nicht in seiner engeren Bedeutung, sondern als allgemeiner Ausdruck für „ein Werk in dramatischer Form“ gebraucht.

⁴⁹⁾ Die einzige, mir bekannte Ausnahme hiervon ist das Schauspiel *la vengeance honnra* von Salvar Aguiar, das in der Parte V.

geblüch, von diesen Ausdrücken Genauigkeit zu erwarten, oder gar Auskunft über die innere Beschaffenheit der Schauspiele von ihnen erhalten zu wollen; man darf sie nicht auf die Folter spannen, um ihnen ein Geständniß der Art abzapressen, die Antwort wird nur erzwungen und irreleitend sein. Ueber das eigentliche Wesen eines Schauspiels, über die darin waltenden dramatischen Elemente, darüber, ob es ein novellenartig oder ein streng dramatisch gefügtes, ob es ein Intriguen- oder Characterstück, ob es historisch oder von welchem Inhalt es ist, — über dies Alles kann man durch den bloßen Namen nichts Ausreichendes erfahren. Und so wenig bezeichnen diese Namen besondere, durch innere Verschiedenheit von einander getrennte Gattungen, daß das nämliche Stück nach den verschiedenen Punkten, auf die man gerade sein Augenmerk richtet, mehreren Classen zugleich angehören kann. Dramatisirte Heiligenlegenden z. B. heißen mit Rücksicht auf den Inhalt *Vidas de Santos*, in Betracht des Bühnenaufwandes aber, den sie erforderten, *Comedian de ruido* oder *de teatro*. So begreift sich denn auch, wie mißlich und wie nutzlos, abgesehen von den hierbei vorgefallenen offensbaren Versehen, das Beginnen sein muß, alle Comödien unter solche Classen zu vertheilen, die an sich nur einer willkürlichen und trivialen Auffassung ihr Entstehen danken, dann aber auch für Character und Kunstform eines Stücks ohne alle Bedeutung sind. Diese Einteilungen und ihren Sinn zu kennen, ist nun freilich nicht überflüssig, und deshalb gehen

wir toglcich an ihre Betrachtung im Einzelnen; aber wir wiederholen zuvor: man hüte sich, sie für mehr zu nehmen, als sie sind, oder Theorien über die dramatische Kunst der Spanier auf sie zu gründen.

Man unterscheidet in der goldenen Periode des spanischen Theaters einmal *Comedias de capa y espada* (auch wohl *C. de ingenio* genannt) und *Comedias de ruidos* (*de teatro* oder *de cuerpo*), beides nach ganz äußerlichen Rücksichten ²⁰⁾. Unter jenen (den Mantel- und Degengeistlichen) wurden solche Schauspiele verstanden, welche Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Cavalieren und Gelehrten hatten, daher auch keines anderen Kostüms als des damals in Spanien üblichen bedurften. Ihren Namen führten sie von eben dieser Tracht der Hauptpersonen (*traje de capa y espada*, die Kleidung der höheren Stände in Spanien); nur die untergeordneten Rollen der Bedienten und Bauern wurden in dem Kostüm der niederen Volksklassen gespielt. Da sich diese Stücke auf einem Gebiete bewegten, wo die äußere Scenarie intrudirte, in den Stiefeln des hässlichen Lebens,

20) Don ramiro tendreis por donde enderezar los pasos comienzo en materia de trajes. Al uno llaman Comedias de cuerpo, al otro de ingenio o sea de capa y espada. En las de cuerpo (que sin las de Reyes de Ingenio o Principes de Transalumin) suelen ser de vidas de santos, intervienen varios tramoyas y apariencias.

Sanchez de Figueroa, *El Pasajero*. Madrid, 1617, pag. 104.
El Poeta juró que no escribiría mas Comedias de ruidos, sino de capa y espada.

Luis Velez de Guevara, *El doblu cufado*, tranco IV.

so bestand ihre ganze Decoration bei der Aufführung, obgleich nicht selten ein Scenenwechsel gedacht werden mußte, in einer einfachen, während der ganzen Darstellung nicht veränderten, Teppichbekleidung der Seitenwände. Die unterscheidenden Merkmale der *Comedia de capa y espada* sind mithin auf durchaus äußerliche Umstände gegründet und es ist falsch, irgend ein inneres Motiv der Handlung statt jener unterzulegen, und z. B. den Ausdruck „Intriguenstück“ als Äquivalent des spanischen Namens zu gebrauchen. Die Intrigue herrscht zwar in vielen Stücken dieser Gattung vor, aber sie bildet nicht deren charakteristisches Kennzeichen; die *Comedia de capa y espada* kann eben so gut auch Charakterstück sein, ja sie kann nach der Verschiedenheit der in ihr waltenden Elemente auch mit noch anderen Namen eben so zureichend bezeichnet werden, nur daß man diese Nomenclatur nicht für die spanische, von einem ganz anderen Gesichtspunkt ausgehende, substituiren oder mit ihr vermengen darf. Im Gegensatz zu den erwähnten nun hießen diejenigen Comédien, deren Handlung aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, zu deren Personal Fürsten oder Könige gehörten und die bei der Darstellung einen größeren Aufwand von Costüm, Maschinerie und Decoration erforderten, *Comedias de Teatro, de ruido oder de cuerpo*. Dierher gehörten die historischen Schauspiele, die geistlichen mit Wundererscheinungen, die mythologischen, die aus den Sagenkreisen des Mittelalters entlehnten, die phantastischen, auf einen fernem Schauplatz verlegten und mit wunderbaren Begebenheiten erfüllten u. s. w. Man darf indessen nicht glauben, daß diese Classe haarscharf von jener getrennt gewesen sei; viel-

mehr ergeben sich zwischen beiden Fälle, von denen man ohne Zweifel selbst nicht recht wußte, ob sie hierher oder dorthin zu rechnen seien, Stücke, welche der einen Eigenschaft nach unter diese Rubrik, der anderen nach unter jene fielen, eben deshalb aber keiner mit Bestimmtheit angehörten. So die sehr zahlreichen Comödien, welche zwar an Höfen spielen und diese oder jene Prinzenrolle enthalten, übrigens aber Privatbegebenheiten behandeln und zu gar keiner Entfaltung von Couillenkünsten und scenischer Pracht Anlaß geben; um bekannte Beispiele anzuführen: Moreto's *Desden con el desden* und Calderon's *Secreto a voces*. Schwerlich konnte der bloße Umstand, daß dort ein Graf von Parellona, ein Prinz von Vearn, hier eine italienische Fürstin u. s. w. vorkommen, diese Stücke bei ihrem sich sonst ganz um innerliche Interessen drehenden Inhalt unter die *Comedias de Teatro* reihen; eben so wenig freilich wird man sie *Comedias de capa y espada* genannt haben; die Unterscheidung wird vielmehr gar nicht auf sie eingegangen sein und sie unbenannt in der Mitte haben liegen lassen. Das Unsichere der ganzen Theilung wird erst recht klar, wenn man bedenkt, wie wenig scrupulös die Beobachtung des Costüms, wie wenig geregelt das Decorationswesen auf den spanischen Theatern war und wie es mithin, da die Unterscheidung doch hierauf fuhte, in der Willkür der Directoren lag, ein Stück bald mehr in diese, bald mehr in jene Kategorie zu rücken. Auf solche Art muß denn auch das oben angeführte Stück des Gaspar Aguilar, das die Ueberschrift *Comedia de capa y espada* trägt, zu dieser Benennung gekommen sein; denn es treten darin ein Herzog von Ferrara und ein Herzog von Mai-

land auf; und wäre die Unterscheidung nicht überhaupt schwankend und unbestimmt, so hätten wir hier vielmehr eine *Comedia de Testro*. Unsere Darlegung und Beschreibung dieser Gattungsbegriffe muß denn auch begreiflich machen, weshalb die Dichter bei Benennung ihrer Schauspiele von so grob gefassten, nur von dem großen Haufen der Theaterbesucher ausgegangenen und in der That albernen und kindischen Unterscheidungen niemals Gebrauch gemacht haben.

Eine zweite, weder sinnvollere noch präzisere Eintheilung der Comödien war die in geistliche und weltliche (*C. divina y humana*). Nicht das Religiöse oder Profane des Inhalts scheint das Kriterium dafür abgegeben zu haben; das Unstäte und Beliebige dieses Begriffs mußte in die Augen springen und jede scharfe Scheidung unmöglich machen. Stücke z. B., deren Inhalt zwar der biblischen Geschichte entnommen ist, die übrigens aber nichts hervorragend Religiöses enthalten (so Calderon's *Cabellon de Absalon*, Pope's *David perseguido*), oder die zwar im Allgemeinen von einem geistlichen Element durchzogen sind, sonst jedoch ganz den weltlich-historischen gleichen, wie Calderon's *Cisma de Inglaterra*, hatten gewiß eben so viele Ansprüche auf den Namen der *Comedia divina* wie auf den der *humana*. Bei anderen, die ein religiöses Interesse entschieden zum Mittelpunkt der Darstellung haben, wird man weniger in Zweifel gewesen sein; noch weniger bei solchen, welche einen biblischen Text oder eine kirchliche Tradition in einer an die alten Mythen erinnernden Weise behandeln, wie z. B. Pope's *Creacion del mundo*. Indessen erst Neufertlichkeiten, wie sichtbar vorgehende

Wunder, Erscheinungen von Engeln und Teufeln, der Mutter Gottes und des Christkinds u. s. w., scheinen, ganz im Sinne der vorher betrachteten Unterscheidung, die Qualität einer *Comedia divina* unabweisbar festgestellt zu haben. Prägnant als zu dieser Classe gehörend heben sich die *Comedias de Santos* (*Vidas de Santos*) oder dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen hervor. Sie waren zur Darstellung an den Festtagen der Heiligen bestimmt, und, den Anforderungen des Publicums entsprechend, das dabei alle merkwürdigen Züge aus dem Leben des Heiligen der Heiler, seine Wunder u. s. w. zu sehen begehrte, immer auf eine bunte theatralische Erscheinung berechnet, wobei es an erbaulicher Augenweide der oben bezeichneten Art nicht fehlen konnte.

Weiter sind hier noch folgende in der spanischen Bühnensprache vorkommende Ausdrücke zu betrachten.

Den Namen *Burlesca* führen solche Comödien, die in der Haupthandlung wie in den Nebenpartien burlesk gehalten sind, so daß von Anfang bis zu Ende kein ernstes Wort vorkommt. Meistentheils behandeln sie ernsthafte und pathetische Züge in parodischer Weise, in einer mit Sprichwörtern, Anspielungen, Wortspielen und Redensarten des niedrigsten Pöbels angefüllten Sprache, wo denn alles Grobartige und Lächerliche durch den Gegensatz lächerlich wird. Hierher gehören *Garcer's Muerte de Baldovinos*, *Calderon's Cefalo y Proerin*, eine Tragedie seines eignen *Zelus aun del Aire matan* u. s. w. Gattung und Name scheinen erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgefunden zu sein.

Der Ausdruck *Fiestas* bezeichnet Schauspiele, die be-

stimmt waren, bei feierlichen Gelegenheiten am Hofe aufgeführt zu werden; auf den Inhalt des Dargestellten hat er nicht den mindesten Bezug und es ist falsch, ihn als „mythologisches Festspiel“ zu definiren, oder auf „die opernmäßige Erfindung“ zu beziehen. Viele dieser Stücke waren freilich durch zauberische Anlagen, häufigen Scenenwechsel und eingelegte Musik auf eine, alle Sinne fesselnde, Theaterpracht berechnet, und die alte Mythologie wurde allerdings für diesen Zweck fleißig ausgearbeitet; eben so oft aber mußten die Sagenkreise des Mittelalters, die Ritterromane, die italienischen Heldengedichte den Stoff hergeben; und auch die bunte Scenerie war einer *festa* nicht durchaus nothwendig; Galteton's *Guárdato del agua mansa* i. B. ein Stück aus dem bürgerlichen Leben und in modernen Sitten, war allem Anschein nach ein Festspiel zur Feier der Vermählung Philipp's IV. mit seiner zweiten Gemahlin. Endlich wurden auch Purcellen als *festas* gespielt, i. B. Gancer's *Morodados del Cid* am Jahrbingsdienstag. Ihre eigentliche Heimath hatten alle diese Festivitätsstücke am Hofe Philipp's IV.

Die Benennung *Comedia de Figuron* scheint erst in den letzten, dem Verfall der Bühne schon nahestehenden, Jahren der vorliegenden Periode in Gebrauch gekommen zu sein. Stücke von der Art, welche der Name bezeichnen soll, finden sich indessen schon früher; solche nämlich, die eine im Caricaturstyl gezeichnete Figur zum Mittelpunkt haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln. Gewiß gehören die Comédien dieser Gattung, die namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen, zu den flachsten und abgeschmacktesten

Producta des spanischen Theaters, weshalb sie denn von homogenen Naturen besonders gepriesen worden sind.

Zum Beschluß dieses, den sogenannten Classen der spanischen Comödie gewidmeten Artikels sei endlich noch der *Comedia heroica* gedacht. Wir haben diesen Ausdruck als einen Gattungsnamen von keinem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts gebraucht gefunden und glauben ihn frühestens im Beginn des folgenden entstanden. Seine Bedeutung war der von *Comedia de ruidos* ziemlich analog, zielte jedoch ohne die Nebenbeziehung auf das Decorationswesen nur auf den fürstlichen Rang der Hauptpersonen (*personas heroicas*).

Außer den *Comedias* kommen hier noch folgende Gattungen spanischer Theaterstücke in Betracht:

II. *Autos*, d. h. Mite. Wir lernten diesen Namen zuerst als einen von den vielen kennen, welche in früheren Zeiten für „dramatische Composition“ überhaupt gebraucht wurden; sodann sahen wir ihn seit Ott Vicernte sich hauptsächlich für die geistlichen Schauspiele stützen. In der vorliegenden Periode nun, und wie wahrscheinlich ist, schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint seine Bedeutung noch mehr eingeschränkt, so daß er nun ausschließlich geistliche, zur Verherrlichung verschiedener Feste, und mit seltenen Ausnahmen allegorische Darstellungen von geringerem Umfange als die *Comedias* bezeichnet ²¹⁾. Man hätte sich daher, beide Schauspielgattungen zu verwechseln,

²¹⁾ Als äußeres Unterscheidungsmerkmal der *Autos* von den *Comedias* könnte noch angesetzt werden, daß sie nicht, wie diese, in *Veranos* oder Mite eingetheilt sind, wenn nicht der einzige *Auto* als Ausnahme hiervon einen Platz fände.

was besonders deshalb nahe liegt, weil sich in alten Tru-
den Comédien bidweilen spitzlich mit der Ueberschrift
„Autos“ bezeichnet finden ⁵¹⁾. — Die Hauptarten der
Autos waren:

a) *Autos sacramentales*, zur Verherrlichung des
Hohleihnamsfestes (*fiesta del Corpus*). Ueber Geist
und Form derselben, so wie über den Hergang bei ihrer
Darstellung kann erst später nähere Auskunft gegeben
werden. Hier nur so viel: allegorische Figuren sind dieser
Gattung von Autos wesentlich; doch braucht das Personal
nicht ausschließlich aus solchen zu bestehen, vielmehr können
auch den Begriffspersonificationen auch nicht-allegorische
Gestalten auftreten. Allen Autos sacramentales ist die
Beziehung auf den Gegenstand des Hohleihnamsfestes,
das Sacrament des Altars, gemeinsam, eine Beziehung,
die am Schluß, wo meistens auch der Leib des Herrn
oder der Reich sichtbar wird, besonders deutlich hervortritt.
Einteilung in Akte haben sie nicht. Ihre Länge übersteigt
die einer Jornada der Comédien nur um ein Geringes.
Ihre Aufführung fand auf den Straßen und öffentlichen
Plätzen auf temporären, eigens zu diesem Zweck erbauten
Gerüsten Statt.

b) *Autos al nacimiento*, zur Feier der Geburt Christi
und zur Darstellung am Weihnachtsfest bestimmt. Sie
gehen sich deutlich als Abkömmlinge jener seit uralten

⁵¹⁾ Diese salbsten Bezeichnungen röhren aus den Jahren her,
in welchen, wie unten näher zu erwähnen, die Aufführung von Co-
médien untersagt war; da das Verbot sich nicht auf die Autos er-
streckte, so mißbrauchte man diesen Namen, um die verbotene Waare
einzuführen.

Zeiten in den Kirchen üblich gewesen Darstellungen während der Christnacht zu erkennen und wissen, als auf ihre näheren Vorbilder, auf die Weihnachtselegien des Gucina und Gil Vicente zurück; doch ersetzt ihre Handlung etwas complicirter und ausgedehnter zu sein. Ihr gewöhnlicher Vorwurf ist die Anbetung der Hirten; sonst auch die Flucht nach Aegypten oder ein anderes Moment dieses Festes. In allen spielen die heilige Jungfrau und St. Joseph die Hauptrollen; die allegorischen Personen, die auch hier häufig, wenn gleich nicht immer vorkommen, haben meist nur secundäre Partien und treten nicht so in den Vordergrund wie in den Autos sacramentales. Die Autos al nacimiento wurden theils im Freien auf kleinen Schaugerüsten, theils in den Kirchen und Sacristeien, theils, wie es scheint, auch in den Schauspielhäusern aufgeführt. Einige derselben sind in drei kleine Jornadas getheilt.

Außer den erwähnten, zur Feier des Sacraments und der Geburt des Heilandes bestimmten Autos wurden noch andere für verschiedene Feste und mit Beziehung auf diese verfaßt. So wird in Pope's *Peregrino en su patria*, der allerdings nur Action ist, aber doch unstreitig in dieser Hinsicht auf einer in Spanien herrschenden Gewohnheit fußt, von Autos geteilt, die am Tage des heil. Jacobus, ferner bei der Vermählung Philipp's III. mit der Gräfin Margarithe, und endlich zur Verherrlichung eines Friedensschlusses zwischen Spanien und Frankreich aufgeführt worden. Hierdurch läßt sich denn der bei allen über unierten Gegenstand handelnden Schriftstellern verbreitete Irrthum auf, es sei nur eine Art von Auto, das Auto sacramental, vorhanden. Im Allgemeinen sind alle Autos,

mit Ausnahme Peter al nacimiento, deren anderweitige Abkunft angegeben wurde, als aus den Moralisten des Mittelalters hervorgegangen anzusehen; hierauf deutet schon der Name *Representacion moral*, der ihnen z. B. in dem citirten Werke des Lope de Vega beigelegt wird. Ihre metrische Bildung ist jener der Comedien ganz analog.

III. *Lanz* (wörtlich Lobgedichte), kleine Vorspiele oder Empfehlungsstücke, welche die Vorstellung der Comedien sowohl als der Autos einleiten pflegten²²). Sie erscheinen in zwei wesentlich verschiedenen Gestalten:

a) als Monologe, die meistens nur in einer ganz losen und äußerlichen Beziehung zu dem nachfolgenden Stücke stehen, Lobpreisungen der Stadt und des Publicums, vor dem gespielt wird, oder eine Gräßlung, einen Schwanf, eine Allegorie enthalten und mit der Bitte um geneigtes Gehör schließen.

²²) Guillén de Mesas sagt in seinem *Viaje entretenido* (1603):

Los Lanz fueron inventados

*Para lora y circunsar los nombres,
Para hacer inmortales á los famos,
Para animar los hombres que emprendieron
Conna altas, empresas memorables,
Y en Comedias antiguas y modernas
Para tener propicias las oyentes,
Para alabar sus átomos baidigos
Y para engrandecerlos con ingratias.*

Lopez Vinciano in seiner *Philosophia antigua poetica* (Madrid, 1606, pag. 412) theilt die Lanz, eben wie er als Reichster so nennt Biologe, in empfehlende, in waidern das Kind oder der Autor gelobt wird; in darlegende *prolativas*), wain der Dichter dem Publicum Tanz sagt und seine Gegner insidmisch, in argumen- tative, die aus dem Vorbeigangenen das Konfuge erfassen, und endlich in vermissige.

b) Als kleine Tramen, die bald eine Scene zwischen den Schauspielern verführen, in welcher über die folgende Darstellung verhandelt wird (vergleichen f. bei Augustin de Rojas), bald die Zuhörer geistig auf das Hauptdrama vorbereiten bestimmt sind (so die meisten Proa vor den Autos des Calderon), bald endlich, dieses jedoch seltener, Facta enthalten, die mit dem eingeleiteten Schauspiel in engem Zusammenhang stehen und für dessen Verständniß wesentlich sind (so: *Proa* zu Calderon's *Trois mayores a prodigios*).

Im Anfang der uns hier beschäftigenden Epoche des spanischen Theaters war es üblich, jeder dramatischen Darstellung eine Proa voranzuschicken; schon im Beginn des 17. Jahrhunderts indessen begann dieser Gebrauch sich bei den Comödien zu verlieren⁵⁴⁾; nur bei den Autos scheint er fortwährend beibehalten worden zu sein. Sehr häufig verfaßten die Dichter diese Prologe zu ihren Tramen gar nicht selbst⁵⁵⁾; die Schauspieldirectoren pflegten, wie aus dem *Viage entretenido* erhellt, im Besiz eines Vorraths von Proa zu sein, die auf die verschiedenartigsten Stücke paßten⁵⁶⁾; oder ließen, wenn sie eine sich speziell auf ein be-

⁵⁴⁾ Im *Panagiro* von Quarez de Agueros (Madrid, 1617) heißt es ausdrücklich pag. 109: *En los serenos que comunmente representan han ya quitado esta parte que llamaban Proa. Y segun de la parte que arriva y como suena de propiamente era su teatro anduvieron acorados.*

⁵⁵⁾ Viele der vor den Autos des Calderon befindlichen Proaloren nicht von diesem her, sondern nach der bestimmten Angabe des Herausgebers von andern Verfassern.

⁵⁶⁾ Rojas theilt z. B. welche zum Theil verschiedenen spanischen Städte, der Jahreszeiten, der Wochentage, der Schauspielkunst u. s. w. mit, die denn in der That vor allen möglichen Tramen trüben werden konnten.

himmes Schauspiel bezeichnende nöthig hatten und vom Dichter selbst noch nicht dafür gesorgt war, diese anderweitig nach ihrem Bedürfnis abfassen. — Hiervon waren die *Loas*, namentlich die dialogisirten, mit Musik und Gesang beglänzt. Ihr gewöhnliches Metrum ist die Romanze, die *Rebentille* oder die *Chöre*.

IV. *Kultruncas* (Zwischenspiele), kleine burleske Tragen, die bei den Comédien zwischen den *Intermedes*, bei den Autos zwischen der *Loa* und dem eigentlichen Auto gespielt wurden. Ihr Stoff ist, mit seltenen Ausnahmen, dem Leben und Treiben der unteren Volksklassen entnommen, aus dem sie irgend eine komische Situation, eine lustige Begebenheit, einen possitlichen Schwank vorführen. Sie geben die Wirklichkeit ganz ungeschminkt und ohne poetische Idealisierung wieder. Oft sind es nur kleine Situationsbilder, abgerissene Scenen ohne eigentliche dramatische Verknüpfung; hiervon aber findet eine gewisse Spannung der Theilnahme, eine Schärzung und Entwertung des Action's Platz, so weit solche in so eingeschränktem Raume möglich ist. Die *Entremeses* sind bald in Prosa, bald in Versen geschrieben, im letzteren Falle mehrtheils in *Rebentillen*, Romanzen oder *Silvas*, die aber nach einem ganz andern Princip behandelt sind, als in den Comédien oder Autos, und sich mit Vermeidung alles poetischen Schmuckes nur unmerklich von dem gewöhnlichen Gesprächsten entfernen. Geist und Gehalt dieser Zwischenspiele stammen unverkennbar von der Manier des *Lope de Rueda* ab, die hier einen Zufluchtsort fand, als sie aus den größten Träumen durch die höhere Kunstpoesie vertrie-

den wurde¹⁷⁾. Nichts Anderes als solche Entremeses unter verändertem Titel sind denn im Grunde auch die sogenannten *Sainetes*, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts häufig vorkommen. Man pflegt ihren Unterschied von jenen dahin zu bestimmen, daß sie mit Musik und kleinem Ballet begleitet und von complicirter Handlung seien; allein ohne ausreichenden Grund, denn Gesang und Tanz bildet gewöhnlich auch den Schluß der Entremeses, und was den dramatischen Plan anlangt, so hält das Sainete es hiermit ebenso nach Belieben wie die ältere Art des Zwischenstücks.

Der übrigen Gattungen spanischer Theatervorstellungen, die erst gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts oder noch später entstanden sind, der *Zaenueclas*, *Tuendillas*, *Follas* u. s. w., kann erst in weiter unten folgenden Abschnitten dieses Werkes gedacht werden.

Bevor nun zur Betrachtung der einzelnen dramatischen Dichter und ihrer Werke übergegangen wird, ist noch von den Einrichtungen der Theater zu handeln und überhaupt die äußere Geschichte des Pödenweins von da an, wo sie eben abgebrochen wurde, fortzusetzen.

Die Entstehung und erste Ausbildung der beiden Haupttheater von Madrid so wie deren allgemeine äußere Eigenschaften, die das Vorbild für alle bedeutenden Schauspielhäuser oder vielmehr Schauspielhöfe des Landes wurde,

¹⁷⁾ — — — *Se ha querido la costumbre*

de hacer comedias sin comedia

Antigua, dando está en su fuerza el arte

de ser un actor y en su phlegma gusto.

Loge de Vega, Arte nuevo de hacer Comedia.

ist im vorigen Abschnitt geschildert worden. Der weiteren Darstellung dieses Gegenstandes schicken wir einige Auszüge aus alten Reisebeschreibungen voraus, in welchen über Besuche in den Theatern verschiedener spanischer Städte berichtet wird. Diese Berichte sind zwar nicht detaillirt und anschaulich genug, daß sich aus ihnen allein ein deutlicher Begriff von der Anordnung der Locale oder von dem Hergang bei den Aufführungen gewinnen ließe; allein sie sind interessant, weil sie Schilderungen von Augenzeugen enthalten und können hier zugleich dazu dienen, daß früher über die Theater de la Cruz und del Principe Gesagte im Allgemeinen zu vergegenwärtigen. Daß sie aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herühren, kann kein Hinderniß sein, sie schon hier mitzutheilen, da man mit Bestimmtheit weiß, daß die spanischen Schauspielhäuser (mit Ausnahme der erst unter Philipp IV. errichteten und nach einem verschiedenartigen Princip construirten Hofbühne von Buen Retiro, von der erst später die Rede sein kann) während dieses ganzen Jahrhunderts der ihnen gegen Ende des 16. gegebenen Einrichtung treu geblieben sind.

Ein Franzose, der im Jahre 1659 als Begleiter des Marschalls von Grammont, außerordentlichen Gesandten Ludwig's XIV. am Hofe Philipp's IV., nach Spanien kam, erzählt in dem Tagebuch, daß er auf dieser Reise führte und später herausgab:

„Was das Theater anbelangt, so gibt es in beinahe allen Städten Schauspieltruppen, und im Vergleich bessere als bei uns; aber es gibt keine vom König besoldeten. Sie geben ihre Vorstellungen auf einem Hofe, wo viele Privat-

hänier zusammentreffen, so daß die Fenster, welche sie *rejas* nennen, weil sie mit Gittern versehen sind, nicht den Schauspielern, sondern den Eigenthümern der Häuser gehören. Sie spielen bei'm hellen Tage, ohne künstliche Beleuchtung, und ihre Theater haben (ausgenommen die von *Buen Retiro*, in welchem Pallast drei oder vier Schauspielplätze sind) keine so guten Decorationen wie die unsrigen; aber sie haben ein Amphitheater und ein Parterre."

"Es gibt in Madrid zwei Theater, *Corrales* genannt, welche nie von Kaufleuten und Handwerkern leer werden, die, ihre Werkstätten verlassend, mit Mantel, Regen und Dolch dahin eilen und sich Alle *Caballeros* nennen, sogar die Schuster nicht ausgenommen. Diese Leute entscheiden, ob das Stück gut oder schlecht ist, so daß der Ruf und das Ansehn der Dichter von ihnen abhängen; und weil sie bald applaudiren, bald zischen und auf beiden Seiten wie in Reihe und Glied stehen, werden sie *Monqueteros* genannt. Einige nehmen Plätze unmittelbar an der Bühne ein, die sich vom Vater auf den Sohn forterben, wie ein Majorat, das weder verkauft noch verpfändet werden kann. So große Leidenschaft haben sie für die Comödie."

"Die Weiber sitzen alle beisammen am äußersten Ende des Amphitheaters, wohin die Männer nicht kommen dürfen²²⁾."

In der Reisebeschreibung eines Niederländers, der Spanien im Jahre 1655 besuchte, heißt es:

"Die Schauspieler geben ihre Vorstellungen nicht bei Beleuchtung, sondern bei'm Licht des Tages, und berauben

²²⁾ *Journal du Voyage d'Espagne par Buford. Paris, 1660. pag. 150.*

daher die Scene eines großen Theils der Illusion. Ihre Kleider sind weder kostbar noch den Rollen angemessen. Eine Comödie, die in Rom oder Griechenland spielt, wird in spanischer Tracht aufgeführt. Alle, welche ich gesehen habe, bestehen aus bloß drei Akten, die sie *Jornadas* nennen. Sie machen den Anfang mit einem musikalischen Prolog ⁵⁰⁾ und singen so schlecht, daß es wie Kindergeplärre klingt. Zwischen die *Jornadas* schieben sie ein Zwischenpiel oder einen Tanz ein, was häufig das Beste an der ganzen Vorstellung ist. Uebrigens ist das Volk so eingenommen für diese Unterhaltung, daß man Mühe hat, einen Platz zu finden ⁵¹⁾.

Die Gräfin d'Aulnoy, deren Reise nach Spanien in den Anfang der Regierung Karl's II. fällt, berichtet aus San Sebastian:

„Nachdem ich mich etwas ausgeruht hatte, schlug man mir vor, in's Schauspiel zu gehen. Als ich in's Theater trat, erhob sich ein allgemeines Rufen: *mira, d. h. seht, seht!* Die Decoration der Bühne war nicht glänzend: sie ruhte auf Kässern, über welche Bretter gelegt waren. Die Fenster standen offen, denn man spielt hier ohne Fadelbeleuchtung, und es ist leicht zu denken wie sehr das die Schönheit des Schauspiels beeinträchtigt. Man gab das Leben des heiligen Antonius, und wenn eine Stelle vorkam, die Verfall fand, riefen alle Zuschauer: *Victor, Victor!*

⁵⁰⁾ Hier ist vermuthlich der Gesang, der jeder Vorstellung vorangeht, welchen pöbel, gemeint, nicht der eigentliche Prolog oder die *Lea*, die sonst ebenfalls auch mit Musik beginnt war.

⁵¹⁾ *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique fait en l'année 1655. A Paris, chez Charles de Lezzy. 1665. pag. 21.*

Ich höre, daß das hier zu Lande so üblich ist. Es fiel mir auf, daß der Teufel nicht anders gekleidet war als die Uebrigen; er machte sich nur durch die feuerfarbigen Strümpfe, die er trug, und durch ein Paar Hörner kenntlich. Die Comödie bestand aus nur drei Akten, und so sind sie alle. Am Ende jedes ersten Aktes spielte man einen komischen und possenhaften, in welchem der sogenannte *Gracioso*, das heißt der Spasmacher austrat, der zwischen vielen ziemlich saden Scherzen auch einige nicht ganz üble vorbrachte. In den Zwischenakten kamen auch Tänze mit Harfen- und Guitarrbegleitung vor. Die Schauspielerinnen hatten Castagnetten in den Händen und einen kleinen Hut auf dem Kopf, wie das hier bei'm Tanze Sitte ist; als sie die Sarabande aufführten, schien es kaum noch, als ob sie tanzten, so leicht flogen sie dahin. Ihre Manier ist ganz verschieden von der unsrigen; sie bewegen die Arme zu viel und heben die Hand oft bis über das Gesicht und den Hut empor, doch das mit einer gewissen Grazie, die nicht mißfällt. Ihre Geschicklichkeit, die Castagnetten zu schlagen, ist bewundernswürdig."

"Uebrigens glaube man nicht, daß diese Comödianten, weil San Sebastian ein kleiner Ort ist, sehr verschieden von denen in Madrid seien. Die des Königs sollen zwar etwas besser sein, aber der Unterschied wird nicht viel bedeuten. Selbst von den *Comedians famosos*, das heißt den schönsten und berühmtesten Comödiern, sind die meisten sehr lächerlich. Zum Beispiel, wenn der heilige Antonius sein Confector sagte, was ziemlich häufig geschah, fielen Alle auf die Kniee und gaben sich so harte monolog, als ob sie sich den Leib einschlagen wollten."

Später, wo die Verfasserin ihren Aufenthalt in Madrid schildert, heißt es von den Theatern dieser Stadt:

„Von der Erbärmlichkeit der Maschinen kann man sich keinen Begriff machen. Die Götter kamen auf einem Bal-
ken, der von einem Ende der Bühne bis zum anderen
reichte, herabgeritten. Die Sonne strahlte mittels eines
Duzends Laternen von Oelpapier, in denen jeder sich eine
Lampe befand. In der Scene, wo Aline die Dämonen
citirte, stiegen diese ganz bequem auf Leitern aus der Hölle
herauf. Der Gracioso, das heißt der Possenreißer, sagt
tausend Abschmackheiten. — — — Uebrigens wird die
beste Comédie oft nach dem Gutmünken irgend eines lum-
pigen Kerls applaudirt oder ausgepöbelt. Unter Andern
gibt es einen Schuster, der in dieser Hinsicht eine unbe-
gränzte Autorität besitzt, so daß die Dichter, wenn sie ein
Stück vollendet haben, zu ihm zu gehen pflegen, um sich
seiner Günst zu versichern. Sie lesen ihm das Schauspiel
vor; der Schuster sagt hundert Albernheiten, die sie gedul-
dig einflucken müssen; und endlich, wenn er bei der ersten
Vorstellung zugegen ist, richtet alle Welt die Blicke auf
die Aline und die Augen dieses Nichtswürdigen. Alle
jungen Leute, von welchem Stande sie auch sein mögen,
thun nach, was er vornimmt. Wenn er gähnt, so gähnen,
wenn er lacht, so lachen sie. Bisweilen wird er ungekul-
dig; er sezt eine kleine Pfeife, die er bei sich führt, an
den Mund, und alsbald erfüllen hundert andere Pfeifen
das Theater mit einem so gellenden Lärm, daß die Zuhö-
rer ganz davon betäubt werden. Da ist denn mein armer
Dichter in Verzweiflung, indem er sieht, wie das Schicksal

seiner Werke von der guten oder bösen Laune eines Pumps abhängt.“

„Es gibt in diesem Schauspielhause einen gewissen Platz, der wie unser Amphitheater ist und die *Cazuela* genannt wird. In dieser *Cazuela* sitzen alle leichtfertigen Frauzimmer und alle vornehmen Herren gehen dahin, um mit ihnen zu schwagen. Bisweilen ist dort ein solcher Lärm, daß man den Donner nicht würde hören können, denn die Damen, deren Lebhaftigkeit durch keine Rücksicht auf Anstand gezügelt ist, sagen so spasshafte Dinge, daß Alle vor Lachen bersten wollen. Sie sind in die Angelegenheiten aller Welt eingeweiht; und wenn sie irgend ein Bonmot auf Ihre Majestäten zu sagen wüßten, so würden sie sich lieber die nächste Viertelstunde hängen lassen, als daß sie es bei sich behalten sollten.“

„Man kann sagen, daß die Schauspielerinnen hier in Madrid angebetet werden. Es gibt keine einzige, die nicht die Geliebte eines großen und angesehenen Herren wäre und wegen deren nicht viele Männer ihr Leben verloren hätten. Ich weiß nicht, ob ihre Gespräche so anziehend sind; im Uebrigen aber sind es die häßlichsten Geschöpfe von der Welt. Sie machen einen übermäßigen Aufwand, und man würde eher ein ganzes Haus vor Hunger und Durst urkommen, als so eine nichtsnutzige Schauspielerin an den allerüberflüssigsten Dingen Mangel leiden lassen.“²¹⁾

Ueber die Feyer des Frohnleichnamsfestes und die Darstellung der *Autos sacramentales* in Madrid finden

²¹⁾ Relation du voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy, A la Haye, 1703.

sich in dem vorhin citirten Reisebericht vom Jahre 1655 folgende Details:

„Am 27. Mai haben wir die Ceremonien des Frohleichnamsfestes. Dies ist unter allen Festen dasjenige, das in Spanien mit dem meisten Pompe gefeiert wird und am längsten dauert. Den Anfang machte eine Proceßion, in welcher eine große Menge Musiker und Pöcayer mit Tamburinen und Castagnetten voranzogen. Außer diesen waren noch viele Leute in buntschneider Tracht dabei, die zum Klang verschiedener Instrumente so lustig tanzten und sprangen, als ob es Carneral wäre. Der König ging in die Kirche *Santa Maria*, die nicht weit vom Pallast ist, und kam nach gehörter Messe, seine Krone in der Hand haltend, wieder heraus. Voran ward das Tabernakel getragen; dann folgten die Granden von Spanien und die verschiedenen Räte, die an diesem Tage, um Streitigkeiten zu vermeiden, ohne Rücksicht auf die Rangordnung und ungeordnet einhergehen. In dem vorderen Zuge befanden sich auch mehrere riesengroße Maschinen, nämlich Figuren von Pappe, welche von darin verhechten Menschen in Bewegung gesetzt wurden. Sie waren von verschiedener Gestalt und einige sahen abscheulich aus, alle aber stellten Weiber vor, mit Ausnahme der ersten, die nur aus einem monströsen gemalten Kopfe bestand, den ein Mensch von kleiner Statur trug, so daß das Ganze ausah wie ein Zwerg mit dem Haupte eines Riesen. Sodann waren noch zwei solche Popanz da, die einen maurischen und einen äthiopischen Riesen vorstellten. Das Volk nennt alle diese Figuren *los Hijos del Vecino*, oder auch *los Mamelozos*. Man hat mir auch noch von einer anderen

ähnlichen Maschine erzählt, die am heutigen Tage durch die Straßen geführt wird und die *Tarasca* heißt. Sie soll diesen Namen von einem Balke führen, der vor Alters in der Provence die Stelle eingenommen haben soll, an welcher heute Tarascon, Beaucaire gegenüber am Rhone, liegt. Es wird behauptet, daß dort in alten Zeiten eine Schlange gehaust habe, die dem menschlichen Geschlecht eben so feindlich gewesen, wie die, welche unsere ersten Eltern aus dem irdischen Paradiese vertrieb. Die heilige Martha aber, heißt es, habe sie zuletzt mit ihrem Gürtel und durch ihr Gebet getödtet. Mag es sich mit dieser Geschichte verhalten, wie es will, die *Tarasca*, von der ich sprach, ist eine Schlange von ungeheurer Größe, mit dickem Bauch, langem Schwanz, kurzen Füßen, gewundenen Krallen, drohenden Augen und gewaltigem, weit aufstehendem Kachen; ihr Leib ist über und über mit Schuppen bedeckt. Man führt dies Ungethüm durch die Straßen, und diejenigen, welche unter der Pappe, aus der es besteht, versteckt sind, lassen es solche Bewegungen machen, daß es den Unachtsamen die Hüte wegschnappt; die einfältigen Landleute haben große Furcht davor, und wenn es einen von ihnen erwischt, cuthcht unter den übrigen Zuschauern ein geschloßenes Gesicht. Was sich am hübschesten ausnahm, war das Compliment, das diese Figuren der Königin machten, als der Jüngling vor dem Balcon vorbeisam, auf dem sie sich befand. Oben dort machte auch der König seiner Gemahlin eine Verbeugung, worauf sich diese und die Infantin von ihren Sigen erhoben, um den Gruß zu erwidern. Alsdann zog die Procession weiter bis auf den

Marktplatz, undehrte durch die Calle Mayor nach Santa Maria zurück."

"Am Nachmittag um fünf Uhr wurden Autos aufgeführt. Es sind dies geistliche Schauspiele, in welche possenhafte Zwischenstücke eingeschaltet werden, um den Ernst der Darstellung zu erheitern und zu würzen. Die Schauspielertropen, deren es hier in Madrid zwei gibt, schließen während dieser Zeit die Theater und führen einen Monat lang nichts als solche geistliche Stücke auf. Sie spielen sie im Freien auf Gerüsten, die in den Straßen aufgeschlagen werden. Sie sind verpflichtet, jeden Tag vor dem Hause eines der verschiedenen Rathspräsidenten zu spielen. Die erste Vorstellung findet vor dem königlichen Palaste Statt, vor welchem ein Gerüst mit einem Thronhimmel errichtet wird, unter welchem sich Ihre Majestäten setzen. Das Theater befindet sich am Fuße dieses Throns. Um die Schaubühne herum werden gemalte Plaudchen auf Wänden gestellt, aus denen die Schauspieler austreten und in welche sie sich am Ende einer jeden Scene zurückziehen. Bevor die Autos anfangen, machen die Processionskinder und die erwähnten Figuren von Pappe ihre Gänge vor dem Volk. Was mir bei einem Auto, das ich im Prado diese aufführen sah, besonders auffiel, war, daß bei dieser Vorstellung auf der Straße und am hellen Tage Lichter gebrannt wurden, während auf den anderen geschlossenen Theatern bei'm gewöhnlichen Tageslicht und ohne künstliche Beleuchtung gespielt wird." ⁶²⁾

Se weit unsere Reisenden, deren Erzählungen für das

⁶²⁾ Voyage d'Espagne curieuse etc. pag. 109.

Folgende manche Anknüpfungspunkte darbieten werden. Im Allgemeinen ist hier sogleich zu bemerken, daß die Reisebeschreibungen, denen die angeführten Stellen entlehnt sind, alles Spanische fast durchaus in einem ungünstigen Lichte darstellen und von Nationalvorurtheilen aller Art wimmeln, daß sie daher auch das Theaterwesen vermuthlich nicht in's Schöne gemalt haben werden.

Die Anordnung des Theiles der spanischen Schauspiel-locale, in welchem sich die Plätze der Zuschauer befanden, ist im vorigen Bande geschildert worden. Mit Uebergang hiervon können wir daher sogleich dasjenige vordringen, was sich, bei'm Mangel an ausführlichen und directen Nachrichten, über die Einrichtung der Bühne, Scenerie, Costüm u. s. w. sagen läßt. Die älteren Schriftsteller, die nur zu ihren Zeitgenossen zu reden glaubten und als bekannt voraussetzten, was wir wissen möchten, haben nicht daran gedacht, sich weitläufiger über diesen Gegenstand zu verbreiten; von den Neuern ist er nicht einmal flüchtig berührt worden; unser Versuch, die Lücke auszufüllen, der nur einzelne Andeutungen und flüchtig hingeworfene Notizen zu Anhaltspunkten hat, darf daher auf nachsichtsvolle Vertheilung Anspruch machen. Vorausgesetzt muß werden, daß das hier zu Sazende sich zunächst nur auf die Theater de la Cruz und del Principe und mittelbar auf die übrigen Volksbühnen bezieht, nicht aber auf die viel reichet decorirten Anstalten für dramatische Auführungen am Hofe Philipp's IV., die später für sich betrachtet werden müssen.

Die Bühne (*tablado*) war ein nur um wenige Fuß über den Palle erhöhtes Gerüst, das den Zuschauern bei

weitem näher lag, als es in unsern Theatern der Fall ist. Ein Orchester zwischen der Scene und dem Theil, den wir Parterre nennen, war nicht vorhanden; die Musiker, welche vor dem Beginn der Darstellung spielten und sangen, traten auf den Brettern selbst auf. Auch einen Vorhang vor der Bühne kannte man nicht, woraus folgt, daß diese beim Beginn eines Stückes nicht mit stehenden Gruppen besetzt sein konnte, daß vielmehr die Spieler erst vor den Augen des Publicums auftreten mußten. Im Hintergrunde befand sich eine mauerartige Erhöhung (*lo Alto del Teatro*), die zu verschiedenartigem Gebrauche diente und z. B. die Mäße einer Stadt, den Balcon eines Hauses, einen Thurm, ein Gebirg u. s. w. vorstellen konnte. Die Scene war bei weitem nicht so tief, wie wir es in unsern Theatern gewohnt sind, dagegen mehr in die Breite gezogen. Ihre Decoration bestand in einfarbigen, an den Seiten und im Hintergrunde aufgehängten und verschiedene Eingänge freilassenden Gardinen oder Teppichen, die bald ein Zimmer oder einen Saal, bald eine Straße, einen Garten oder einen Wald vorstellen mußten, ohne sich äußerlich irgend zu verändern. Mit dieser einfachen Vorrichtung wurden diejenigen Stücke gespielt, deren Handlung sich im häuslichen und bürgerlichen Leben bewegte, vornämlich also die *Comedias de capa y espada*, überhaupt aber diejenigen, in denen der äußere Schauplatz nicht wesentlich in die Action eingriff, daher füglich durch die Phantasie der Zuschauer supplirt werden konnte⁶³). Ob mehr Maschinenrie

⁶³) Irrig scheint es zu sein, wenn die spanische Akademie in ihrer Vorrede zu Moratin's Schauspielen angibt, die *Comedias de capa y espada* seien immer mit jener einfachen unveränderten Fe-

angewandt werden sollte, das hing zum Theil gewiss von der Willkür des Theaterdirectors ab, vorzüglich aber richtete es sich danach, ob nach dem Inhalt des Stücks die Scenerie bedeutend bei der Handlung theilhaftig, gleichsam eine Mitspielerin war, so daß der Einbildungskraft nicht zugemuthet werden konnte, ihr Vorhandensein bloß vorauszusetzen. In solchen Fällen wurden daher die Gegenstände, die sonst nur gedacht werden mußten, den Augen wirklich vorgeführt, und die Stücke, in denen solcher über die gewöhnliche Teppichbelleidung der Bühne hinausgehender Apparat verkam, hießen mit Nebenrücksicht auf das Costüm, das gleichfalls reich und mannigfaltiger war, *Comedias de teatro*. An Decorationen im heutigen Sinn und an einen regelmäßigen Wechsel derselben darf indessen auch bei diesen nicht gedacht werden. Die Scenerie der meisten Auftritte bildeten auch hier die einfarbigen Vorhänge, die nach Befinden der Umstände die verschiedensten Locale vorstellten konnten. Wenn die Bühne einen Augenblick leer blieb und Personen durch einen andern Eingang auftraten, mußte ein Wechsel des Schauplatzes gedacht werden, wenn

coration gegeben werden sollte, alle andern dagegen mit mehr Aufwand von Geisteskunst. Denn es finden sich *Comedias de capa y espada*, deren Aufführung sich ohne einige anderweitige Aushalten von Decoration kaum denken läßt und für welche in den alten Ausgaben auch ausdrücklich solche verzeichnet sind, z. B. Moreto's *Confusion de un Jardin*, wo in verschiedenen Scenen das Theater mit Bäumen besetzt sein mußte. Auf der andern Seite aber gibt es manche, wegen des spärlichen Personals nicht in diese Classe gehörende Stücke, die einen Wechsel der Scenerie durchaus nicht nöthig machen, z. B. Lillo's *Amor y velos hacen discretos*, das von Anfang bis zu Ende in demselben Gemache spielt.

auch äußerlich keiner sichtbar war. In dieser Wechsel war nicht einmal an das Abtreten der Personen gebunden; die Phantasie der Zuschauer ward noch hierüber hinaus in Anspruch genommen. Die letzte Hälfte des zweiten Aktes von Calderon's *Alcaide de si mismo* 1. V. spielt in dem Park eines Schlosses; mit einem Male aber, ohne daß die Redenden abgetreten sind, wird die Scene in's Innere des Schlosses verlegt. Eine noch bezeichnendere Stelle findet sich in Lope's *Embusten de Fabia*. Aurelio ist toben noch im Gemach seiner Geliebten gewesen und hat die Bühne nicht verlassen, als er sagt: „Hier ist nun der Palast, und dort tritt Nero, unser Kaiser, auf; der Dichter hat es so gefügt und sich dieses Kunstgriffs bedient, denn träte der Kaiser jetzt nicht auf, so würde hier eine lange und übel angebrachte Erzählung stehen, die kein Mensch zu fassen vermöchte“ ⁶¹⁾. Daß der Schauplatz auch in den sogenannten *Comedias de teatro* nicht immer dem entsprach, den man sich vorstellen mußte, geht ferner aus den Reden hervor, in welchen sehr häufig die Personen bei ihrem Auftreten die zu denkende Localität andeuten und die ganz überflüssig gewesen wären, wenn diese den Zuschauern wirklich vor Augen gelegen hätte. Erst wenn

⁶¹⁾ *Reto en Palacio, acá sale
Nero nuestro Emperador,
Que lo permite el Autor
Que desta industria se vale:
Porque si acá no saliera
Fuera aquí la relacion
Tan mala y tan sin razon
Que ninguno lo entendiera.*

Embusten de Fabia

der Hergang der Handlung auf andere Weise nicht gut deutlich gemacht werden konnte, pfllegten die weiteren Hülfsmittel der scenischen Kunst, über die man zu gebieten hatte, in Bewegung gesetzt zu werden. Diese Fälle zu bestimmen, war meistens dem Ermessen der Schauspieldirectoren anheimgestellt, da die Dichter hierfür nur selten und bei den dringendsten Veranlassungen Vorschriften gaben. So fand denn bei'm in Scene Setzen der Stücke bedeutende Willkühr Statt; eine Decoration, die gerade vorhanden war, wurde zur Ergrözung der Augen bisweilen auch da angewandt, wo sie weniger nöthig gewesen wäre, während in anderen Fällen, wenn der entsprechende Apparat fehlte, wieder in ungehörlicher Weise an die Einbildungskraft der Zuschauer appellirt wurde. Ueberhaupt aber kann man sich die Zwanglosigkeit dieser Scenerie kaum groß genug vorstellen. Auf Täuschung der Sinne, auf die eigentliche Illusion war es dabei gar nicht abgesehen. Eine Bemalung der ganzen Scene nach den Regeln der Linearperspective, so daß die Bühne ein den Schein der Wirklichkeit tragendes Gemälde dargestellt hätte, konnte man durchaus nicht. Das bloße Vorstehen einiger Häuser oder Bäume von gemalter Pappe oder Leinwand genügte, um eine Straße, einen Wald herzustellen; die einfarbigen Vorhänge im Hintergrunde und an den Seiten stürten dabei nicht und blieben unverändert. War einmal eine solche Decoration aufgestellt, so bemühte man sich gar nicht ängstlich, sie sofort am Schluß der Scene wegzuschaffen; vielmehr mußte sie oft gleich darauf eine andere ähnliche Gegend bedeuten. Sehr häufig wurde eine Veränderung des Schauplatzes auch durch das Aufziehen einer der Gardinen bewirkt, wodurch der Gegenstand,

der das Wesentliche der neuen Scene ausmachte, sichtbar ward; immer aber war dieser Wechsel der Decoration nur theilweise; der Rest des Theaters verwandelte sich nicht; nur eine kleinere Scene trat aus der größeren hervor. Oft ist in dieser Art gedacht, daß man aus dem Vordergrunde, der eine Straße oder ein Zimmer vorstellt, in das Innere eines Hauses oder in ein anderes Gemach hineinzieht. Wie wenig an dies Alles der Maassstab der ordinären Wahrscheinlichkeit gelegt ward, geht noch daraus hervor, daß nicht selten die Bühne als ein Feld von weiten Dimensionen gemeint ist, in denen die Personen beträchtliche Wegstrecken zurücklegen, so daß der Schauplatz, sinnlich aufgefaßt, eigentlich umherwandert. Im ersten Akt von Calderon's *Dos Amantes del Cielo* z. B. befindet sich Chrysanthus anfänglich im Hain der Diana; sodann wird angenommen, daß er von da tiefer in's Gebirge eindringe; er selbst schildert, ohne einen Augenblick vom Theater abzutreten, die wüste Felsgegend, der er sich nun nähert; eine Veränderung der Scene kann hier nicht Statt gefunden haben; dieselben Bäume und vielleicht Hügel, die im Anfang den Hain bedeutet hatten, werden nachher für die wildere Gebirgsparthie genommen worden sein. Ein anderer hierher gehöriger Fall ist folgender. Wenn die auf der Bühne beschrieblichen Personen als sich vorwärts bewegend gedacht sind und nun an einen Gegenstand kommen, der ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht und in die Handlung des Stücks hinübergreift, so rollt eine Hinter- oder Seiten-Curtaine zurück, um diesen hervortreten zu lassen. Beispiele bieten sich in Hülle an. Im Anfang von Lopez's *Arauco domado* sind mehrere Soldaten als in der

Umgegend einer amerikanischen Hafenstadt umherstreifend, vorgestellt; sie sind auf dem Wege nach dem Plage begriffen, wo die Frohleichnamöprocession unter einem Triumphbogen hindurchziehen soll; als sie an Ort und Stelle kommen, öffnet sich durch Weichen eines Vorhanges die Scene und läßt den Pogen und das feilliche Geyränge des Zuges erblicken. In Tirso's berühmtem *Convidado de piedra* durchstreifen Don Juan und sein Diener die Straßen von Sevilla und nachdem sie sich schon geraume Zeit auf der Bühne befunden haben, enthüllt sich, indem gedacht wird, daß sie erst nun bis dahin gelangt seien, die Bildsäule des Gonthurd.

Nicht viel ausgebildeter als das Decorationswesen war die übrige Maschinerie. Wie sehr Cervantes auch die Vollkommenheit preist, zu welcher diejer Theil der Theater Einrichtung schon zur Zeit der Darstellung seiner *Amantia* gelangt sei, so wird es seinen Versicherungen doch Abbruch thun, wenn man in den scriftlichen Anweisungen seiner Tragödie unter Anderem liest: „hier wird unter der Bühne ein mit Steinen angefülltes Faß hin und hergerollt, als ob es donnerte.“ Eine etwas höhere Ausbildung mag die Maschinerie zur Zeit des Lope de Vega erlangt haben; allein daß ihre Einrichtung auch fortan eine unvollkommene geblieben sei, läßt sich aus der oben angeführten Schilderung entnehmen, welche die Gräfin d'Aulnoy davon entwirft. Besonders häufig wurden, namentlich in den geistlichen Comödien, Flugmaschinen und künstliche Wellen angewandt, um Erscheinungen, Heilige, die Mutter Gottes, das Christkind u. s. w. vom Himmel herabschweben zu lassen. In dem Boden der Schaubühne waren Oeffnungen (*escotillones*) angebracht, die zu Vertiefungen dienten

und aus denen die höllischen Geister emporstiegen. Diese Oeffnungen mußten nach jedesmaliger Veranlassung des Stücks noch zu anderen Zwecken dienen; in Tirio's *Por el sotano y por el toruo*, in Alarcon's *Tejedor de Segovia* und in Calteron's *Galau fantasma* z. B. stellten sie die Mündungen unterirdischer Gänge vor.

Bei den Anforderungen, welche die maßige Phantasie der jetzigen Zeit an theatralische Illusion macht, ist vielleicht Mancher geneigt, auf den einfachen Apparat der spanischen Schaubühne vornehm hinabzusehen. Dem indessen, der weiß, wie über den erhöhten äußern Mitteln der Ausstattung nur zu leicht das Wesentliche der Kunst vernachlässigt wird, wie fast überall der Verfall des Drama's mit der wachsenden Decorationspracht gleichen Schritt gehalten hat, wird die Simplicität der alten Scenerie in einem andern Lichte, und leicht als eine Begünstigerin der wahren Interessen der dramatischen Kunst erscheinen. Gewiß war es ein Vortheil für die spanischen Schauspieler, ein Publikum vor sich zu haben, das so bescheidene Ansprüche an den materiellen Theil der Aufführung machte, das bereit war, seine Sinne unter die Einbildungskraft gefangen zu geben und dem Zauberstabe der Poesie von Ort zu Ort zu folgen, wohin er sie führen wollte. Da das Unerreichbare, worauf unsere Scenerie abgeht, das Bestreben, die Darstellung in den Schein der Realität zu stellen, von Anfang an aufgegeben war, da der Zuhörer ganz von der Forderung abstrahirte, alles Geschilderte leidhaftig vor sich zu sehen, da er sich willig über das Zeugniß seiner Augen hinwegsetzte oder eine unvollkommene äußere Andeutung aus seiner Phantasie ergänzte, so konnte der Poet in den kühnsten Erin-

tungen schwelgen, unbestimmt, ob sie in Scene griecht werden könnten. Vollends ist das spanische Schauspiel glücklich zu preisen, daß es jenes Abräumen der Sessel, jenes Verbleiben der Scene und alle die Unterbrechungen nicht kannte, die bei unierten Spectakeln jeden Augenblick den Gang der Action stören! Trotz der Einfachheit des alten spanischen Bühnenmechanismus nun beklagt sich Lope de Vega (in der Vorrede zum 16. Bande seiner Comödien) über die ungebührlche Ausdehnung, die dem Maschinenwesen auf den Brettern gegeben werde. In welchen Ausdrücken würde er erst von unserer Barbarei reden, wenn er einer Vorstellung in den Pariser oder Berliner Schauspielhäusern beizuohnen könnte!

Oben so wenig scrupulös, wie in der Decoration des Theaters, war man in Absicht auf das Costüm. Daß die allgemeinsten Unterscheidungen beobachtet wurden, daß der Krieger in anderer Tracht erschien als der Bürgersmann, der Cavalier in anderer als der Bauer, braucht nicht gesagt zu werden. Da die Spanier mit fremden Nationen in so vielfachem Verkehr standen und, daher deren Tracht kennen mußten, so gab man auch Deutschen und Franzosen, Italienern und Engländern, Türken und Moren eine sich an deren Nationalcostüm wenigstens annähernde Kleidung (hierauf beziehen sich die häufig vorkommenden Anweisungen: *vestido de Frances, de moro u. s. w.*); gewiß aber geschah dies ohne peinliche Gewissenhaftigkeit. Bei Stücken, die in fernem Ländern spielten, mit deren Sitten man nicht genauer bekannt war, wählte man eine Tracht an, deren Grundlage die spanische der Gegenwart bildete und die nur durch einige phantastische Zuthaten über diese hinaus-

gerückt war; und eben diese Kleidung trug man in das Alterthum hinüber. Lope de Vega sagt in seiner neuen Kunst, Comödien zu machen, über das Unangemessene, daß die Römer auf den spanischen Bühnen Feinkleider trügen, und der vorhin citirte Reisende sagt ausdrücklich, er habe auf den Theatern von Madrid Griechen und Römer als Spanier gekleidet gesehen. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als sei in solchen Fällen die spanische Tracht der damaligen Zeit ganz unverändert beibehalten worden; vielmehr stellte sie sich als ein allgemein poetisches, der bestimmten Wirklichkeit und örtlichen Färbung entkleidetes, Theatercostüm dar. Den größten Anachronismen suchte schon Cervantes, in den scenischen Anweisungen zu seiner *Rumantia*, vorzubeugen, indem er unter Anderem vorschrieb, die Römischen Soldaten sollten auf antike Art bewaffnet und ohne Schießgewehre erscheinen; und gewiß wird man in Beobachtung solcher Rücksichten späterhin noch einen Schritt weiter gegangen sein, wenngleich man sich nie auf die Kleidergelehrsamkeit unserer Garderobiers verlegte, vielmehr beständig jenes jeder Bühne zugestehende Vorrecht, der factischen Wahrheit und Wirklichkeit eine allgemeine poetische unterzuschieben, in reichlichem Maasse in Anspruch nahm.

Der Anfang der Vorstellungen (in den Schauspielhäusern nämlich; von den Autos ist hier nicht die Rede) fand der Regel nach im Winter um zwei, im Sommer um drei Uhr Nachmittags Statt; ihre Dauer betrug nur zwei bis drei Stunden, so daß künstliche Beleuchtung nicht nöthig wurde²⁵⁾. Die Ordnung, in welcher die verschiedenen Be-

²⁵⁾ *Malimon aqui nuantra*

A rectar nueve o diez (ac. personas)

standtheile einer Aufführung an die Reihe kamen, war folgende: Zuerst Gesang mit Instrumentalbegleitung, wobei die Musiker auf der Bühne selbst auftraten; darauf die *Poa*, die aber nur in der ältern Zeit allgemein üblich war, späterhin nur noch ausnahmsweise vorkam; alsdann die *Comédie* und in deren Zwischenacten ein *Entremes* und ein *Tanz* ⁶⁶⁾ und nach der dritten *Jornada* gewöhnlich wieder ein *Tanz*.

Der Hergang bei den *Autos sacramentales* ist im Allgemeinen schon durch die oben mitgetheilte Schilderung eines Augenzeugen deutlich geworden. Hinzuzusetzen ist, daß, nach Andeutungen in verschiedenen dieser Festspiele, jenes *Meermonstrum*, das bei der *Proceßion* umhergeführt wurde, den

Por un interin muy poco

Don horas y media ó tres

Gaspar Aguilar, Loa por der Comédie la suera humilde.

Ka este orando ilustre

Oidnos solas dos horas

Y si es mocho ved, que el tiempo

Acaba todas las guas.

Torregu, Loa por der perseguida Amaltes.

La Comedia ahora empezamos,

De aqui á dos horas andremos

Cuando ya estará acabada.

Lope de Vega, Loa im ersten Pande seiner Comédien.

⁶⁶⁾ *Lope de Vega* sagt, zur Zeit, als die *Comédien* noch vier *Jornadas* gehabt, sei in jedem der drei Zwischenacte ein *Entremes* aufgeführt worden; dies aber sei seitdem abgekommen und man spiele gewöhnlich nur noch eines.

Entonces en las tres distancias

No hacian tren pequeños entremesos,

Y ahora apenas uno, y luego un baile.

Arte nuevo de hacer Comedias (1609).

Reviathan als Symbol der Sünde vorstellte, was auch plausibler scheint als jene entlegne Bedeutung, von welcher der Reisende spricht. In demselben Zuge befand sich noch eine phantastisch herausgeputzte weibliche Figur, mit welcher die Babylonische Hure gemeint war. Die Autos wurden, wie gesagt, im Freien auf breiteren Gerüsten gespielt. Die Schauspieler fuhrten in geschlossenen Karren oder Wagen, deren Seiten mit bemalten Vorhängen bedeckt waren, durch die Straßen der Stadt, bis sie an den für die Aufführung bestimmten Platz gelangten. Aldann wurden diese Wagen im Halbkreise oder an drei Seiten um das Gerüst gestellt, so daß ihre Vorhänge die Decoration des Theaters bildeten; ihr Inneres diente den Schauspielern zum Aufsteigezimmer, barg aber zugleich den größten Theil des für die Darstellung nöthigen scenischen Apparats und bildete ein zweites kleineres Schanzerüst, das durch Zurückziehen des Vorhangs zu einem Theil des größeren umgewandelt werden konnte. Mit anderen Worten: das Haupttheater stellte sich mittels der herumgestellten Karren als von kleinen Nebenbühnen umgeben dar, die durch das Aufrollen von Gardinen bald in dasselbe hinübergezogen, bald wieder von ihm abgetrennt wurden. Das Nähere, wie das Tessen und Schließen dieser Wagen in die Handlung des Fabelnauensstückes einging, kann erst später bei der Analyse einzelner Autos klar gemacht werden; und den werden wir auch den Maschinismus und das Gestrüm, das dabei zur Anwendung kam, genauer kennen lernen. Die Dichter haben in diesen Stücken dem Decorateur oft das Grundsätzliche aufzulösen gegeben; indessen darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß die Anforderungen an die Ausführung

hier noch weniger hoch gespannt gewesen seien, als auf den größeren Schaubühnen. Die Darstellung der Frohnleichnamensspiele hatte gewöhnlich Nachmittags um fünf Uhr Statt; ihr voran pflegte eine Loa und ein Entremes zu gehen. Laß Lichter dabei gebrannt wurden, war nicht der Beleuchtung wegen, sondern zu Ehren des Sacraments.

Den Faden der Chronologie, der im vorigen Abschnitt bei dem Jahre 1587 abgerissen wurde, wieder aufnehmend, haben wir noch verschiedene, die Theater-Verhältnisse betreffende Einzelheiten hervorzuheben. Wir sahen in diesem Jahre die wider die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen erhobenen Bedenkllichkeiten durch eine förmliche, den öffentlichen Schauspielen unter gewissen Einschränkungen ertheilte, Concession beseitigt. In Folge hiervon vermehrte sich die Zahl der Schauspielertruppen und der für ihre Aufführungen bestimmten Locale binnen Kurzem in ungemeinem Maasse. Fast alle Städte von einiger Bedeutung erhielten eigene stehende Bühnen, die bedeutenden, wie Sevilla, Valencia, Granada, Saragossa, sogar mehrere. Selbst die kleinsten Ortschaften wollten dramatische Lustbarkeiten nicht entbehren und beherbergten dann und wann durchreisende Pantomimengesellschaften, die vor der zusammengelaufenen schaulustigen Menge ein bewegliches Bühnengerüst aufschlugen. Hierher gehören die schon im vorigen Bande angetippten Kottzen aus der unterhaltenden Reise des Augustin de Rojas. Den Mittelpunkt der ganzen dramatischen Kunst aber, den Hauptschauplatz ihrer Entwicklung bildete Madrid. Zwar entstanden hier keine neuen Theater, vielmehr kamen von den bisher benutzten das an der Puerta del Sol, die der Ziabel Pacheco, des N. Purquillos, des Christoval de

la Puente und der Valdivieso allmählig außer Brauch, so daß nur noch die beiden, in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten, Corrales de la Cruz und del Príncipe übrig blieben; dagegen vermehrten sich die, anfänglich auf die Fest- und einige Wochentage eingeschränkt gewesenem Vorstellungen, eben so wie der Umfang der Personale und die Consumtion von Stücken. Die berühmtesten Truppen, die in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts in der Hauptstadt gesehen wurden, waren die des Juan de Vergara, Vinedo, Rios, Alonso Riquelme, Vilegas, Heredia, Pedro Rodriguez, Gerónimo Lopez, Alonso Morales, Alcaraz, Baca, Gaspar de la Torre und Andres de Claramonte. Der Hang zu Schauspielen verbreitete sich so allgemein, daß man sogar in den Kirchen und Klöstern profane Dramen auführte und daß die Vornehmen, nicht zufrieden, die öffentlichen Theater zu besuchen, sich in ihren Wohnungen Privatvorstellungen geben ließen. Nach dem Vorgange des Lope de Vega traten Dichter auf Dichter auf, die einer den anderen an Fruchtbarkeit zu übertreffen und die immer steigende Nachfrage nach neuen Stücken zu befriedigen suchten. Eine vorgängige Prüfung dieser Stücke durch die Behörden fand nicht Statt; überhaupt nur eine sehr laze Braufsichtigung der Darstellungen; die Alguaciles, denen eine Art von Theaterpolizei übertragen war, scheinen ihr Augenmerk kaum auf etwas Anderes gerichtet zu haben, als die Gassenführer in ihren Einnahmen zu sichern⁷⁷). Somit war die

⁷⁷) Der Pöbel nämlich drängte sich mit Gewalt in die Schauspielhäuser, am größten war dieser Unsitte in Sevilla, wo, wie Keiser erzählt, die Kaufleute und Bräuer das Theater förmlich einräumten.

Aufrechterhaltung der im Jahre 1587 erlassenen Bühnengesetze in seiner Art garantirt; und die Theater sämmtlich nicht, sich von den ihnen damals auferlegten Restrictionen zu befreien, namentlich die verpönten Tänze, die Saratande, Chacane u. s. w. wieder aufzunehmen. Die sonst so strenge Regierung Philipp's II. scheint ein Decennium lang von dem Schauspielwesen gar keine Notiz genommen und keine dasselbe betreffende Verordnung erlassen zu haben⁶²⁾. Erst im Herbst 1597 ward ihre Aufmerksamkeit von Neuem auf diesen Gegenstand gerichtet. Als nämlich auf Veranlassung des Ablebens der Prinzessin Catharina die Theater der Hauptstadt auf eine Zeit lang geschlossen wurden, benutzten die Theologen diese Gelegenheit, um die schon früher angeregten Bedenken gegen die Zulässigkeit theatralischer Vorstellungen von neuem und mit mehr Nachdruck geltend zu machen; und wirklich fanden sie dieses Mal mit ihren rhetorischen Ansichten so gut Eingang, daß am 2. Mai 1598 eine königliche Verordnung publicirt wurde, welche die Aufführung von Comödien unbedingt untersagte. Ob dieses Verbot auf die ganze Monarchie oder nur zunächst auf die Hauptstadt Viena gehabt habe, wird nicht deutlich angegeben; wie es scheint, war das erstere der Fall, ward jedoch der Vorschrift in aller Strenge nur in Madrid, unter den Augen der obersten Behörden, Folge geleistet. Gerade hier aber mußte das Drückende der neuen Verfügung besonders lebhaft gefühlt werden, da durch sie den

⁶²⁾ Voss de Vega erzählt in seiner „neuen Kunst Comödien zu machen“, Philipp II. habe das Erscheinen säklicher Personen auf den Theatern nicht leiden können; aber daß er ein hierauf zielendes Gesetz erlassen, wie ein deutscher Schriftsteller behauptet, ist unwahr.

Hospitälern das Hauptbalsammittel für den Unterhalt der Kranken entzogen war. So ward denn die Reglerung mit Ninen um Wiedereröffnung der Theater bestürmt, aber vergebens; das einmal erlassene Gesetz blieb noch bis über den Tod Philipp's II. (September 1598) hinaus in Kraft. Erst im Frühjahr 1600 gab Philipp III. dem wiederholten und dringenden Begehren so weit nach, daß er einen Rath von Staatsmännern und Theologen berief, um die Bedingungen und Modificationen aufzustellen, unter welchen die Schauspiele allenfalls wieder erlaubt werden könnten. Die Ansichten der Versammelten waren sehr getheilt und es ward über den Gegenstand viel hin und her geredet und geschrieben, indem Einige das unbedingte Verbot aufrecht halten wollten, Andere nur eine strengere Beaufsichtigung der Theater und die Abstellung einzelner Mißbräuche wünschten. Die Meinung der Letzteren trug endlich den Sieg davon und die Reglerung erließ eine Verordnung, durch welche die Theater Vorstellungen unter folgenden Klauseln und Einschränkungen wieder gestattet wurden. Es solle

1) jede Art von anstößigen Tänzen und Liedern von der Bühne verbannt sein;

2) nur vier Gesellschaften Erlaubniß zum Spielen ertheilt werden;

3) den Frauensummern untersagt sein, in Männertracht zu erscheinen, und ihnen überhaupt nur in Begleitung ihrer Männer oder Väter Aufnahme unter die Truppen gestattet werden;

4) den Geistlichen, Mönchen und Prälaten der Besuch der Theater verboten sein;

5) während der Fasten, an den Adventsontagen und

am ersten Tage des Weihnacht-, Ofter- und Pfingstfestes nicht gespielt werden dürfen, und überhaupt in der Regel jede Woche nur einmal;

6) solle an dem nämlichen Ort zur Zeit immer nur einer Truppe, und auch dieser jedes Jahr nur einen Monat lang der Aufenthalt gestattet werden;

7) sei in den Kirchen und Klöstern keine andere Auf-
führung zu gestatten als die von Schauspielen rein religiö-
sen Inhalts;

8) müßten gesonderte Plätze für Männer und Frauen, mit getrennten Eingängen, vorhanden sein;

9) dürfe auf den Universitäten Alcalá und Salamanca nur während der Ferien gespielt werden;

10) solle jede Gesellschaft die Concession zum Spielen nur auf ein Jahr erhalten, nach dessen Ablauf um Erneuerung derselben nachzusuchen sei;

11) müsse jede Comedie und jedes Zwischenpiel vor der Darstellung auf den öffentlichen Theatern in Gegen-
wart einiger Sachverständigen (und unter die/en eines Theo-
logen) aufgeführt werden, um deren Approbation zu er-
halten;

12) sei ein Theaterrichter (*Juez protector de los teatros*) zu ernennen, der die Ueberaufsicht über das Schau-
spielwesen zu führen und auf die Befolgung der obgenann-
ten Vorschriften zu halten habe.

Wirklich wurde ein solcher Richter eingesetzt und es bestand dieses Amt während des ganzen 17. Jahrhunderts fort. Allein mit der Aufrechthaltung der angeführten Be-
stimmungen ward es nicht streng genommen; die wieder-
geöffneten Bühnen stützten eine Hemmung nach der an-

deren von sich. Die Regierung sah sich genöthigt, statt der anfänglichen vier Schauspielergesellschaften deren sechs, und nicht lange nachher sogar zwölf zu concessioniren. Aber noch über diese privilegiirten Truppen (*compañias reales* oder *de titulo*) hinaus durchstreiften viele andere das Land, und bald zählte man in Spanien im Ganzen vierzig Comödiantenbanden mit einer Gesamtzahl von beinahe tausend Mitgliedern. Eben Mariana, in seinem 1609 gedruckten *Libro de spectaculis*, sagt, die Menge der Schauspieler sei in den letzten zwanzig Jahren über alles Maas angewachsen, und wachse noch täglich, eben so wie die Zahl der Pöhlen, die in allen spanischen Ortschaften errichtet würden; zugleich habe sich der Hang zu dramatischen Vergnügungen so allgemein durch die ganze Nation verbreitet, daß Personen jedes Alters, Geschlechtes und Standes, die Geistlichen und Mönche nicht ausgenommen, sich um die Wette in die Theater drängten. In derselben Schrift wird über den noch fortdauernden Mißbrauch geklagt, die geistlichen Darstellungen in den Kirchen und sogar Nonnenklöstern durch indecente Zwischenspiele und Tänze zu profaniren. Auch dem Befehl, daß jedes Stück vor der Auführung einer Prüfung unterliegen solle, kann nur sehr kurze Zeit Folge geleistet worden sein; denn schon im ersten Bande des Don Quijote (1605) wird von dieser Maasregel als von einer wünschenswerthen, aber in Spanien, oder wenigstens in dessen größtem Theil, nicht beobachteten geredet**); und in einem 1625 gedruckten aber, allem An-

**) „Viele heutige Pöhlendichter schreiben so ohne alle Ueberlegung, daß die Schauspieler sich nach der Aufführung davon waschen und verdeckt halten müssen, aus Furcht, zur Strafe gezogen zu werden.“

(schein nach beträchtlich früher geschriebenen Roman²⁹⁾) heißt es ausdrücklich, nur in Aragon bedürfe eine Comédie, um aufgeführt zu werden, einer Genehmigung der Behörden; im übrigen Spanien nicht. Die *Jueces protectores* und die *Alcaldes*, welche in deren Auftrag den Vorstellungen beizuwohnen (sie hatten ihren Platz während der Aufführung auf der Bühne selbst) müssen also ihr Amt mit großer Nachlässigkeit verwaltet haben; nur eine der erwähnten Vorschriften scheint wirklich bis auf den Tod Philipp's III. streng befolgt worden zu sein, das Verbot der *Sarabanda* und der anderen allzufreien Tänze; die Schauspieldirectoren dieser Zeit klagen vielfach über den Abbruch, den das Wegfallen dieser Vergnügung ihren Einnahmen thue.

Tafel Philipp III. im December 1600 seine Residenz nach Valladolid verlegte, scheint keinen besonders hemmen-

werden, wie dies schon oft geschrieben ist, weil sie Fines auf die Bühne brachten, die manchem König zum Nachtheil gereichten und die Ehre mancher edlen Geschlechter verunglimpften. Alle diese und noch viele andre Ungehörigkeiten würden wegfallen, wenn in der Residenz ein ehrwürdiger und vorzüglicher Mann beauftragt würde, alle Schauspiele vor ihrer Aufführung zu prüfen; nicht blos die für die Hauptstadt bestimmten, sondern die in ganz Spanien aufzuführenden.“ Aus den Worten *no solo aquellas que se hicieron en la corte* scheint zwar hervorzugehen, daß damals in Madrid noch eine Censur für Theaterstücke existierte (und wirklich sollen sich alte Manuscripte von Comédien des *Rey de Vega* und Anderer finden, denen eine solche Censururtheilung beigefügt ist), allein allem Anschein nach war diese sehr mild und nicht viel mehr als eine Höflichkeit, die bald nachher wieder außer Brauch gekommen sein muß. S. die Notizen von Diego Clemencin zum *Ten Cortes*, P. I. Cap. 48.

²⁹⁾ *Alonso mozo de muchos años, compuesto por el Doctor Geronimo de Alcalá Váñez. En Barcelona, por Estevan Loberos 1623. E. 144 b.*

den Einfluß auf die Theater der bisherigen Hauptstadt geübt zu haben, eben so wenig wie die Zurückverlegung des Hofes nach Madrid einen fördernden ⁷¹⁾. Der verschlossene und indolente Sinn dieses Monarchen ließ ihn und seine Umgebung, der er einen ähnlichen Charakter mittheilte, außerhalb aller Verbindung mit dem Theater stehen. Er hatte, dem unwiderstehlichen Verlangen der Nation nachgebend, die Schauspiele wieder gestattet; aber es scheint nicht, daß er seine Hoffeste je durch eine dramatische Darstellung verschönert, oder einer solchen in den Schauspielhäusern beigewohnt habe; wenigstens berichtet der Biograph, der uns so viele Einzelheiten aus seinem Privatleben aufbewahrt hat (Gonzalo Davila, *Historia de Felipe III.*) nichts von der Art, wenn man die einzige Notiz ausnimmt, daß der Graf von Lemos die Anwesenheit Philipp's III. und seines Hofes zu Lerma durch Aufführung einer Comödie gefeiert habe ⁷²⁾.

Die Theater de la Cruz und del Principe blieben nach wie vor Eigenthum der Bruderschaften de nuestra Señora de la Soledad und de la Passion, welche dieselben den Schauspielergesellschaften einräumten und als Herren der Locale von jedem Zuschauer ein Eintrittsgeld erhoben ⁷³⁾. Der Ertrag wurde an die verschiedenen Ho-

⁷¹⁾ Francisco de los Santos, *Hist. de la orden de San Gerónimo*, P. IV. L. 2. c. 1. — *Dichos y hechos de Felipe III.* pag. 229 u. 240.

⁷²⁾ Navarrete, *Vida de Cervantes*, pag. 194.

⁷³⁾ Aus einer Urkunde haben in erwähnenden Tenischrift, die ein gewisser Santiago Cruz im Anfang von Philipp's IV. Regierung verfaßt, geht hervor, daß die Schauspielmeister den Bruderschaften

spitäl der Hauptstadt vertheilt. An einer zweiten Thür führte der Director der Truppe seine Casse, so daß jeder Zuschauer zweimal bezahlen mußte. Die Eintrittspreise scheinen sehr häufig verändert worden zu sein. Die aus verschiedenen Zeiten auf uns gekommenen Angaben hierüber⁷⁴⁾ weichen so sehr von einander ab und sind durch die beständige Vermengung der Summen, welche auf die Hospitäler, und derer, welche auf die spielende Truppe fielen, so unklar, daß es sich bei der Oeringfügigkeit des Gegenstandes, kaum der Mühe lohnen möchte, sie zusammenzustellen und mit einander auszugleichen. Für und verlieren diese Zahlen (abgesehen von dem ganz verschiedenen Werthe des Geldes in damaliger und in jetziger Zeit) noch dadurch fast alle Bedeutung, daß die Rechnung zum Theil in Münzorten ist, deren Geltung, wie die der Marcaveldis, Ducados u. s. w., sehr häufig gewechselt hat und für den jedesmal in Rede stehenden Zeitpunkt sich kaum noch genau ausmachen läßt. Im Allgemeinen kann man sagen, daß die Preise der Plätze weit geringer waren, als jetzt⁷⁵⁾.

Ihm Mietzgeld zahlten, vielmehr erst von diesen Vorwürfen und Unterstellungen erbielten.

⁷⁴⁾ Vellert theilt sie in seinem censuren und übel geordneten *Tratado historico etc.* ohne Auswahl und Kritik mit, indem er bald von der Einnahme der Penkerkassen, bald von der der Schauspieler redet, bald beide durch einander mengt und das Widersprechende dieser Angaben, wie es scheint, noch durch fehlerhafte Abschrift erhöht.

⁷⁵⁾ Nur als Curiosität möge Folgendes angeführt werden: Der Vitzthum, den die Gelehrten von den Schauspielen zogen, betrug sich um den Ausgang des 16. Jahrhunderts im Durchschnitt jährlich auf 14,000 Ducaten. Die Einnahme von einer einzelnen Vorstellung betrug in der Regel gegen 400 Realen, und zwar am 10. August 1604.

Im Jahre 1615 entschlossen sich die mehrgenannten Bruderschaften, die beiden Schauspiellocale von Madrid in der Art zu vermietben, daß die Miether das Recht haben sollten, die Eintrittsgelder zu erheben, der Miethzins aber für die Hospitäler verwandt würde. Auf diese Weise waren sie der mit der speciellen Sassenführung verbundenen Mühen überhoben. Der Miethcontract ward bald auf zwei, bald auf vier Jahre geschlossen (1615 auf zwei Jahre mit 27,000 Ducaten, 1617 auf vier Jahre mit 105,000 Ducaten), und dies mit wechselndem Glück bis 1638 fortgesetzt. In letzterem Jahre trat in so fern eine Aenderung in dem bisherigen Verfahren ein, als die Stadt Madrid es übernahm, die Miethcontracte im Namen der Bruderschaften abzuschließen und diese so vor Uebervorthellung zu sichern. Dieses Verhältniß hat bis auf die neueste Zeit und auch für die Theater fortbestanden, die im 18. Jahrhundert auf dem Plage der alten erbaut wurden.

Die Schauspieltruppen waren zwar nicht eigentlch seßhaft, auch nicht streng verbunden, sie spielten vielmehr bald hier, bald dort und durchzogen, andere Mitglieder aufnehmend, das Land; doch blieben ihre Aufenthalte an demselben Plage auch nicht auf so kurze Zeit beschränkt, wie das Gesetz vorgeschrieben hatte; vielmehr scheinen sie in den

Für die Plage der Weiber (in der Cornisa) . . . 27

Für die der Männer im Patio, auf den Gradas,

balcones u. s. w. 119

Für die Fenster (apoyentos und desvanes) . . . 42

Für die Gitterfenster (celosinos, rejas) . . . 14

208 Realen.

Hierin ist jedoch die Summe, die der Schauspieltheater für sich erhebt, nicht mit begriffen.

größeren Ortschaften nicht selten Jahre lang geweiht zu haben. Die bedeutenderen Städte (also, außer Madrid, Saragossa, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Gorkova u. i. w.) sorgten dafür, daß auf ihren Bühnen eine Truppe die andere immer unmittelbar ablöste, so daß hier die dramatische Unterhaltung das ganze Jahr hindurch, außer während der Fasten, nicht auf längere Zeit unterbrochen ward. In Madrid spielten sogar, mit seltenen Ausnahmen, zwei Truppen zur nämlichen Zeit, die eine im Theater de la Cruz, die andere in dem del Principe. Den geringeren Städten ward der Genuß theatralischer Darstellungen nur periodenweise zu Theil, je nachdem diese oder jene Gesellschaft von Schauspielern bei ihnen einkehrte, und sie mußten sich gewöhnlich mit den an Zahl und Gehalt unbedeutenderen Compagnien (deren verschiedene Abstufungen wir schon im vorigen Bande durch Augustin de Rojas haben kennen lernen) begnügen. Jedoch besaßen (nach Santiago Ortiz) im Beginn von Philipp's IV. Regierung sogar Marktflecken permanente, jeden Augenblick zur Aufnahme von Zirkeln bereite Bühnenlocale. Wo diese fehlten, wurde nach Maßgabe der Umstände in diesem oder jenem Hofe oder Saal ein leicht zu errichtendes und abzulösendes Theatergerüst aufgeschlagen. Denn die Histrionenbanden der unteren Classen ließen sich selbst in den Dörfern sehen; man erinnere sich der Erzählung im zweiten Bande des Don Quixote, wo der Held des Romans einer Comödiantenbande begegnet, die von Dorf zu Dorf zieht, um ein Auto aufzuführen ²⁶⁾, ferner der hierher gehöri-

²⁶⁾ D. Quixote war im Bezirk Sancho Panza'n zu antworten, aber ein auez über den Weg fahrender Wagen mit den verschuckenten

Notizen aus dem Viage entretenuido (i. diese Geschichte, D. I. S. 250 ff.). Wenn keine Schauspieler vorhanden waren, half man sich mit Marionetten (so lesen wir im Roman des Cervantes von dem Meister Peter, der in den Dorfschenken umherzog und mit seinem Puppenspiel die Geschichte vom Caysferos und der schönen Reliendrea darstellte), oder die Dorfbewohner selbst übernahmen die Ausführung, wie auch einer anderen Stelle des D. Quijote

und seltsamen Personen und Gestalten, die sich denken lassen, bezieht, unterbrach ihn. Der Kutscher machte ein hässlicher Teufel. Der Wagen war ganz offen. Die erste Gestalt, die Don Quijote in die Augen fiel, war der leidhaftige Tod, mit einem Menschenengesicht; neben ihm saß ein Engel mit großen gemalten Augen; auf der einen Seite stand ein Kaiser mit einer, wie es schien, goldenen Krone auf dem Kopfe; zu den Füßen des Todes stand der Welt, den sie Cupido nennen, ohne Binde um die Augen, aber mit Fogen, Köcher und Pfeilen. Auch ein vom Kopf bis zu den Füßen geharnischter Ritter befand sich auf dem Wagen, nur trug er weder Helm noch Sturmbande, sondern einen mit dunklen Federn geschmückten Hut; daneben befanden sich noch andere Personen in verschiedener Tracht, unter anderen eine in Harlekinskleidung, mit Schellen behangen und eine Peitsche in der Hand, an deren Spitze drei aufgeschlafene Aindblasen hingen. — — — — — Unablässig Herr, erwiederte der Teufel, indem er den Wagen anhielt, wir sind Schauspieler von der Gesellschaft „des bösen Engels.“ wir haben diesen Morgen, da es die Dreizehnamwoche ist, in einem Orte, der hinter dieser Höhe liegt, das Auto las Cortes de la muerte aufgeführt und wollen es diesen Abend in dem Orte, den man von hier aus sieht, wiederholen; weil dieser aber so nahe ist, machen wir, um aus die Nähe des Ausstehens und Weiterangehens zu ersparen, den Weg in der Tracht unserer Rollen. Dieser junge Mensch spielt den Tod, jener einen Engel, die Frau da — es ist die des Verfassers — die Königin, jener einen Soldaten, hier ist der Kaiser, und ich bin der Teufel, eine der Hauptpersonen in dem Auto, da ich in dieser Gesellschaft die Hauptrollen spiele — D. Quijote, P. II. c. XI.

hervorgeht, wo der Ziegenhirt Pedro von dem verstorbenen Schächer Grisoñemo sagt: „er war sehr geschickt im Vermachen, so daß er die Lieder für die Nacht der Geburt unseres Herrn und die Autos für das Frohnleichnamsfest anfertigte, die unsere jungen Bursche aufführten“).“

Die mit dem beständigen Umherwandern der Truppen verbundenen Mühsale und sonstigen Unbequemlichkeiten des Schauspielerstandes werden von verschiedenen Schriftstellern der Zeit mit lebhaften Farben geschildert. So sagt Rojas (*Viage etc.*, S. 282): „Es gibt keinen Regent, keinen nach Alger verhandelten Sklaven, der nicht ein besseres Leben führte, als ein Schauspieler. Denn der Sklave muß zwar vom Morgen bis zum Abend arbeiten, aber die Nacht kann

“) *El Quijote*, P. I. c. XII.

In dem spanischen Roman *Alonso mono de muchos amos* (Barcelona, 1693) wird folgende eben hierauf Bezug habende Anekdote erzählt:

„In einem Dorfe in Alt Castilien führten die jungen Bauern am Tage des Corpus ein Krüßpiel auf, und zwar das Auto vom Abendmahl Christi, unseres Herrn. Es ward ein wohlungerichteter Tisch auf die Bühne gestellt; die zwölf Apostel setzten sich mit ihrem Meister zum Essen; man brachte aus einer großen übernen Schüssel ein gekautenes Lamm und sie aßen mit so gutem Appetit, wie nur immer junge Leute in ihren besten Lebensjahren haben können. Der, welcher den glorreichen Apostel St. Johannes darstellte, mußte schlafend an der Brust des Herrn liegen; indessen da er sah, daß die übrigen Apostel aßen, streckte er, so gut er konnte, von Zeit zu Zeit die Hand aus und nahm sich, seinen Begleitern nichts nachgebend, tüchtige Portionen vom Lamm. Indes aber, oder der diese Rolle spielte, ward über das Benehmen seines Mit-Apostels gornig und rief ihm zu: entweder bist du der heilige Johannes, oder du bist es nicht; wenn du St. Johannes bist, so schlaf und is nicht; bist du es aber nicht, so is und laß einen Andern keine Rolle spielen.“ — (Vol. 115 h.)

er schlafen, und er hat nur einen oder zwei Herren zufriedenzustellen, deren Befehle er ausrichten muß, und wenn er das gethan, so hat er seine Pflicht erfüllt; die Schauspieler dagegen haben, schon ehe Gott es Tag werden läßt, von fünf bis um neun Uhr zu schreiben und zu studiren; dann von neun bis um zwölf Uhr müssen sie Probe halten; darauf essen sie, gehen Comödie zu spielen, und wenn sie um sieben Uhr damit fertig sind und denken nun ausruhen zu können, so werden sie von dem Präsidenten, den Gerichtsherren, den Alcalden gerufen und müssen ihnen Allen zu jeder beliebigen Stunde zu Willen sein. Wirklich wundern wir uns, wie sie es nur gut machen können, ihr ganzes Leben lang zu studiren, und, was wohl die größte Mühseligkeit auf Erden ist, bei Regen und bei Sonnengluth, bei Wind und Schnee, bei Keis und Frost beständig umherzuwandern. Und dann so viele Abentheueren, so viele verschiedene Urtheile anhören, so viele Geschnäde befriedigen und um den Beifall aller Welt buhlen zu müssen!“ Ein ähnliches Bild von dem Leiden der Comödianten, wie sie, gleich den Zigeunern, von vierzehn zu vierzehn Tagen bei Schnee und Regen von Ort zu Ort ziehen müßten, entwirft der Verfasser des schon angeführten Romans *Alonso mozo de muchos amos* ²⁹⁾). Vielfach wird ferner über

²⁹⁾ Der Held dieses Romans erzählt (S. 136 b), er habe, als er in Sevilla bei einem Schauspieldirector in Dienst gestanden, jeden Morgen Aufschlagzettel schreiben, dann von ein Uhr an die Thüre des Theaters bewachen müssen; hierauf sei sein Herr gekommen und habe sich an die Wasse gesetzt, ihn aber in das Kellerrömmern geschickt, um die Rücksicht über die Koffer und Kleider zu haben, die in der Comödie gebraucht werden seien. Hiervon haben wir in den Comedians de Santos einen Trachen vorstellen lassen, ein anderes Mal in tragischen Studien einen Leiden; dann wieder einen Tänzer u. s. w.

das Benehmen des Publicums und über die Schwierigkeit, es demselben recht zu machen, geklagt; namentlich auch über die Besucher des Patio, denen, mit Anspielung auf die rohe und tobjüchtige Soldatesca jener Zeit, wegen ihres lärmenden Wesens und der Weise, wie sie ihre Mißfallen an den Schauspielern und Stücken laut werden ließen, der Name *Musketiere* (*Mosqueteros*) beigelegt ward. „Wahrhaftig — sagt Roiaz (*Viaje etc.* S. 136) — ein Schauspieldirector ist übel daran; seine Stücke mögen noch so gut sein, in den Augen Mancher taugen sie doch nichts; und wenn Einer nicht schnell genug spricht, so ist gleich Jemand bei der Hand, zu rufen: Hört mit dir! Und so schreit Alles durch einander: Bleib, geh, rede, schweig, sprich langsam, sprich rascher, sprich lauter, sprich leiser!“ Und in einer anderen *Loa* (S. 284): „Murmelt, schwapt und lacht nur in Gottes Namen über uns Alle, über den Einen, weil er auftritt, über den Andern, weil er abgehen soll; lacht immerhin über die Comödie; sagt, sie sei abgeschmackt, habe schlechte Verse und einen elenden Plan; die Musik tauge nichts, die Entremeses seien erbärmlich und die Schauspieler nichtswürdig; ich wünsch' Euch dafür einen Husten zum Erstickn und eine Frau, die Euch tüchtig rupfen möge.“ — „Wer nicht vielen Jahren — heißt es bei Lope de Vega (im Prolog zu *los Amantes sin amor*, Com. d. L. d. V., Band XIV.) — pfliegten Drei zu Drei und Vier zu Vier, wenn ihnen das Stück oder die Schauspieler mißfielen, die Pänke zu verlassen und so den Director und den Dichter zu züchtigen. Jetzt aber ist es eine Schande, erleben zu müssen, daß härtige Leute während der Vorstellung ein gellendes Gepfeif loslassen, als wär' es bei'm Eiertgefecht!“ Um solchen Ausbrüchen

der Unzufriedenheit wo möglich vorzubeugen, pfliegen die Dichter in den Voa's Bitten um Nachsicht, Stillschweigen u. s. w. an das Publicum zu richten; so lesen wir in einem Vorspiel von Luis de Penavente:

Erster Schauspieler: Schenkt uns Mitleid, sinn'ge Bancon!

Zweiter „ Nachsicht, etle Aposentos!

Dritter „ Gnade, krügerische Gradas!

Vierter „ Ruhe, schreckliche Desvanes!

Fünfter „ Achtung, meine Barandillas!

Sechster „ Vielgeliebte Mosqueteros,
 Kerne dieses Auditoriums,
 Gönnt uns Hülfe, Schutz und Stille!

Erste Schauspielerin: Und Ihr, Schönen dieses Hofes — —

Zweite „ Mag der Frühling Eurer Jahre
 Bis zum jüngsten Tage währen,
 Mag das Alter, das Ihr habt,
 Immerdar verborgen bleiben,
 Halß Ihr wohlgekömmt und huldreich
 Euren Schlüßeln, Euren Pfeifen
 Ew'ges Schweigen auferlegt! *)

*) Joco-Seria, Burlas Veras o Reprehension moral y festiva de los desordenes publicos en doce Entremeses representados y veinte y quatro cantados. Van insertas seis Loas y seis Jacaras, que los Autores de Comedias han representado y cantado en los teatros de esta corte. Por Luis Quiñones de Benavente. Madrid, 1645 und Barcelona, 1654. fol. 1. — Dasselb. in (fol. 81 b) noch folgende ähnliche Stelle:

Sabios y críticos Bancon
 Gradas bien intencionadas,
 Pudosas Barandillas,
 Doctos Desvanes del alma,
 Aposentos, que callando

Also auch in der *Sayuela* oder Weiberloge ward zum Zeichen des Mißfallens in hohle Schlüssel und Pfeifen geblasen. Der Mißfall gab sich durch den Ruf: *Victor!* oder durch Händeklatschen kund¹⁰⁾. Auf das in dieser Art laut werdende Urtheil der Zuhörer beziehen sich die Bitten um Verzeihung der etwaigen Mängel des Stückes, um Applaus u. s. w., welche gewöhnlich den Schluß der spanischen Comédien bilden.

Unter dem Personal der Schauspielergesellschaften pflegte sich auch ein Poet zu befinden, der theils alte Stücke verbesserte und umarbeitete, theils neue verfasste¹¹⁾. Die bis dahin so allgemeine Sitte, daß auch die Schauspieler selbst Comédien schrieben, verlor sich dagegen seit dem Ende des

*Sabeis suplir nuestras faltas,
Infanteria española
(Porque ya es cosa muy rancia
El llamarnos Mosqueteros):
Damos, que en aquesta Jaula
Nos dañ con pitos y llaves
Por la tarde alborada,
A serviros he venido.
Seis Comedias estudinas
Traygo, y tren por estudiar,
Todas nuevas: las que cantan
Letras y Bayles, famosas etc.*

¹⁰⁾ *Si haviere quien tenga a lengua
Como á mano algun aplauso,
Un vitor, ó otra moneda
En esta u otra ocasion
Se lo pagará el poeta.*

Francisco de Rojas, *El mas impropio Verdugo*, am. Schluß.

¹¹⁾ Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, Lib. III. cap. V. *Guevara*, *el Diablo cojuelo* *Tranco* IV.

16. Jahrhunderts und je höher sich die Anforderungen an die Dichtungen steigerten, immer mehr.

Das Honorar, das die Theaterdirectoren für die Comödie eines beliebigen Dichters zu zahlen pflegten, belief sich zur Zeit des Lope de Vega auf 500 ⁸²⁾, etwas später auf 800 Realen, eine gewiß unbedeutliche Summe, die nur durch die Fruchtbarkeit der spanischen Dramatiker zu einer Erwerbsquelle werden konnte. Aus dem Trud eines Schauspiels konnte dann der Verfasser seinen Gewinn mehr ziehen; denn durch den Verkauf desselben an eine Bühne verlor er das Eigenthumsrecht daran, wie dies aus dem 7. und 8. Bande von Lope's Comödien deutlich hervorgeht, vor denen sich ein dem Buchhändler Francisco de Avila ertheiltes Privilegium für den Trud von 24 Stücken befindet, die dieser von Schauspielern gekauft hatte. Ohne Zweifel in diesem Umfange theilweise der Grund zu suchen, weshalb die meisten spanischen Dichter vernachlässigt haben, eine Herausgabe ihrer dramatischen Werke zu veranstalten, was jedoch zugleich mit der damals sehr verbreiteten Ansicht zusammenhängt, daß Dramen überhaupt nur für die Darstellung, nicht für die Lectüre bestimmt seien. Wenn Einzelne, wie Lope, Montalvan, Marcon u. i. w., ihre Comödien dennoch in Trud gaben, so geschah dies, um ihre literarische Ehre gegen die verunstalteten und verfälschten Ausgaben zu retten, die ohne ihr Wissen davon gemacht worden waren. Sowohl das lebende Publicum nämlich, als namentlich die geringeren Schauspieltruppen, die das Honorar für Originalmanuskripte

⁸²⁾ Montalvan. *Fama posthuma*.

nicht erschwingen konnten, waren sehr begierig nach Copien beliebter Bühnenstücke; und um diese Nachfrage auf möglichst wohlfeile Art zu befriedigen, wußten sich die Buchhändler oft auf unrechtmäßige Weise in Besitz von Comödienabschriften zu setzen, die dann, incorrect und stückig angefertigt, wie sie schon an sich waren, noch vielfach nach dem augenblicklichen Bedürfnis verstümmelt, theils in größeren Quartbänden zu je zwölf Stücken, theils auf einzelnen Bogen von ihnen gedruckt wurden. Die Klagen der Schriftsteller über diesen Mißbrauch sind allgemein: man sehe die Vorreden von Lope zu seinem *Peregrino* (1603) und zum neunten Bande seiner Comödien (1617), von Montalvan zum ersten (Madrid, 1638), von Marcon zum zweiten (Barcelona, 1634), von Rojas zum zweiten (Madrid, 1645) Theile ihrer dramatischen Werke, woraus hervorgeht, daß die Schauspiele zum Nachtheil der Directoren, die sie gekauft, in schlechten Abschriften vervielfältigt und dann ohne Einwilligung der Betheiligten, ohne Erlaubniß der Regierung, gedruckt wurden; daß die Buchdrucker von Sevilla und Saragossa jede Comödie, von welchem Umfang sie auch sein mochte, auf vier Bogen zwängten und den Rest ausließen, wobei oft volle zwei Bogen ausfielen, und daß endlich sogar die Ueberschriften verfälscht wurden, indem die Namen berühmter Autoren dienen mußten, die Arbeiten minder bekannter Verfasser mit einem glänzenden Aushängeschild zu versehen. Bis

⁸²⁾ Lope de Vega sagt (*Comedias* B. IX, *Prolog*) ausdrücklich, er habe seine Tüde nicht geschrieben, „um von der Bühne in das Cabinet des Kaisers verbannt zu werden.“ — Das Beispiel des Geruantes, der seine Comödien drucken ließ, bevor sie aufgeführt waren, steht in der spanischen Literatur beinahe einzig da.

zu welchem Grade der Unfug stieg, zeigt Lope's Vorwort zu seiner Comödie *la Arcadia* (V. XIII.). Es ergibt sich hieraus, daß es damals in Spanien Leute gab, die aus der Verfälschung von Theaterstücken förmlich ein Gewerbe machten; sie gaben vor, ganze Comödien im Gedächtniß behalten und aus der Erinnerung nachschreiben zu können, und verkauften die so gefertigten Copien an andere Schauspielergesellschaften. Lope, nachdem er sich über die fehlerhaften und unrechtmäßigen Abdrücke seiner Comödien und darüber, daß man Werke anderer Dichter unter seinem Namen feil biete, beklagt hat, fährt fort: „Dazu kommt noch der Diebstahl der Comödien durch jene Peiden, die der Pöbel *Memorilla* und „den mit dem guten Gedächtniß“ (*Gran Memoria*) nennt, die mit einigen ihnen im Gedächtniß bleibenden Versen unzählige von ihrer eignen Erfindung vermischen, und dergleichen Comödien dann in die Landstädte und an die umherwandernden Schauspielordirectoren verhandeln. Ich möchte mich gern der Mühe überheben, meine Stücke selbst herauszugeben; aber ich kann es nicht, weil man welche, die ich nicht anerkenne, mit meinem Namen druckt. So möge denn der Leser diesen so sorgfältig wie möglich verbesserten Band und mit ihm meinen guten Willen hinnehmen, dem es darum zu thun ist, daß er diese Schauspiele in weniger fehlerhafter Gestalt lese und daß er nicht glaube, irgend ein Mensch auf der Welt könne eine Comödie aus dem Gedächtniß nachschreiben.“ Dann wendet er sich an den Doctor Gregorio Lopez Madera, Rathsherr von Castilien und Protector der Theater, mit der dringenden Bitte, diesem Unfug zu steuern. „Führt endlich aus, was schon so oft beab-

worden ist, und verbannt jene Menschen von der Bühne, die davon leben, den Directoren die Comödien zu stehlen, indem sie vorgeben, sie vom bloßen Hören im Gedächtniß zu behalten; dies gericht nicht allein den Directoren, sondern auch den Versäßern zum Nachtheil; denn ich habe mich bei dem Einen von ihnen, welcher *Gran Memoria* genannt wird, überzeugen wollen, ob er seinen Namen mit Recht führe, und seine sogenannte Copie gelesen, aber gefunden, daß auf jeden einen Vers von mir unzählige von ihm kamen, die von Tollheit, Widersinn und Unwissenheit wimmelten und selbst dem größten Dichter Ehre und guten Namen rauben könnten.“ — Man sieht hieraus, wie sehr den Ausgaben spanischer Comödien, die nicht von den Verfäßern selbst veranstaltet sind, zu misstrauen ist. Vor allen tragen die Einzeldrude (*Sueltas*) fast ohne Ausnahme Spuren der Sorglosigkeit und Uebereilung in Menge an sich; doch wäre es auf der anderen Seite auch wieder zu weit gegangen, wenn man annehmen wollte, ihnen allen oder auch nur den meisten liege ein auf die bezeichnete Art verderbter Text zum Grunde; zum großen Theil sind sie vielmehr, wie der Vergleich mit den authentischen Editionen ergibt, auf ächte Manuscripte gegründet, nur durch zahllose Druckfehler verunstaltet, und eine durchgängige Corruption des Textes kommt nur ausnahmsweise vor; aber das Letztere genügt, um bei der Benützung solcher einzelnen Drude, so wie der nur durch Buchhändlerspeculation veranstalteten Sammelwerke die äußerste Vorsicht zur Pflicht zu machen.

Der Ruhm des mit wunderwürdiger Schnelle emporgeblühten spanischen Drama's verbreitete sich schon im Re-

ginn dieser Periode weit über die Gränzen des Mutterlandes hinaus; nicht allein in den, dem spanischen Scepter unterworfenen auswärtigen Provinzen, in Neapel und Mailand, in den Niederlanden und in America, sondern auch im übrigen Auslande wurden spanische Theaterstücke aufgeführt, gedruckt und nachgeahmt. Ausführlicher von diesem Gegenstande zu handeln, wird übriggend erst weiter unten der geeignete Ort sein, nachdem wir einen Theil der dramatischen Literatur dieser Periode gemustert haben werden. Dort, wo die neuen Gestaltungen des Theaterwesens unter Philipp IV. an die bisher betrachteten anzuknüpfen sind, werden auch Nachrichten über die berühmtesten Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega den passendsten Platz finden. Vorerst ziehen bedeutendere Gegenstände unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Lope de Vega.

Die Lebensgeschichte des außerordentlichen Mannes, der als mächtigster Beherrscher und Gestalter der spanischen Bühne während eines halben Jahrhunderts und vor Allen wichtig sein muß, sieht einer vollständigen und urkundlichen Darstellung noch entgegen. Montalvan's *Fama posthuma* ist weniger eine Biographie als eine Lobrede, in die einige, zum Theil izzige biographische Notizen verwebt sind; nicht minder dürftig und lückenhaft ist, was Nicolas Antonio in der *Bibliotheca nova* und Eckaus im spanischen Parnass mittheilen, Pouterwel und Diez auszugsweise wiedergeben; Ford Holland endlich, in seinem Buch über Lope de Vega, fügt nur einige neue Irrthümer zu den alten. Was wir im Folgenden, hauptsächlich nach Andeutungen in den eignen Werken des Dichters ²⁴⁾ zu geben vermögen,

²⁴⁾ Von Lope's eignen Werken sind in dieser Hinsicht besonders die zahlreichen Epikeln, die Editionen seiner Comedien, der zweite Theil der *Autorena* und die *Doctores* wichtig. In der letztern schildert der Dichter anzuerscheinlich einen Theil seiner Jugendschicksale und stellt sich selbst unter dem Namen Don Hernando vor. Da jedoch Dichtung mit der Wahrheit vermischt sein kann, so ist das Werk mit großer Vorsicht zu benutzen, und Herr Aauriel hatte gewiß Unrecht, wenn er (im 19. Bande der *Revue des deux mondes*) alle in demselben

berichtigt zwar viele Punkte, und hebt andere hervor, die bisher noch nicht berücksichtigt worden, kann aber eben so wenig für eine vollständige Biographie gelten. Nur durch Untersuchung der Documente über Lope's Leben, die sich noch in den spanischen Bibliotheken und Archiven finden mögen, wird sich das Unsichere feststellen, das Lückenbaute ausfüllen lassen; vielleicht, daß einst noch ein Spanier von Navarrete's Fleiß und kritischem Scharfblick für Lope de Vega dasselbe leistet, was jener für Cervantes gethan.

Das Erbgut (solar) Vega im Thal von Garrido in Alcañices war der Stammfleh der gleichnamigen Familie, die sich eines hohen Alters und der Verwandtschaft mit dem fabelhaften Fernado de Garpio rühmte. Vergleichs-Ansprüche auf uralten Adel machte damals Jedermann. Aber das Vermögen war minder glänzend. Ein Sprößling der Familie, Felix, verließ seine Heimath, um anderwärts sein Glück zu suchen, und knüpfte, obgleich verheirathet, ein anderes Liebesverhältniß an; Francisca Hernandez, seine Frau, folgte ihm, von Eifersucht getrieben, nach Madrid; das Ehepaar versöhnte sich⁸⁵). Die Frucht dieser Ausföhnung

erzählten Begebenheiten als so viele dem Lope selbst angehörte darstellte; eben so irrig aber ist es, wenn dagegen ein Herr Emmanuel-Mirard (in der *Revue indépendante*) behauptet, der ganze Roman sei durchaus Fiktion, denn dagegen spricht, daß Lope selbst an mehr als einer Stelle versichert, die Geschichte sei eine wahre, und daß Vieles in der Rolle des Fernando mit altbekannten Punkten aus seinem eignen Leben übereinstimmt. Wir glauben im folgenden den richtigen Weg einzuschlagen, wenn wir diese Perotea nur da als Hilfsmittel für die Biographie unseres Dichters gebrauchen, wo ihre Angaben noch durch andere ungewichtigere Nachrichten unterstützt werden.

⁸⁵) Epistola de Belardo á Amarilla

war Lope Kellie de Vega Carpio, der am 25. November 1562, dem Tage des heiligen Lupus, Erzbischofs von Verona, zu Madrid geboren wurde. Dies war nicht das einzige Kind; wir haben Kunde von einer Tochter, Isabel⁶⁶⁾, und einem Sohne, der später in Kriegsdienste trat⁶⁷⁾. Montalvan erzählt Wunderdinge von Lope's früher Geistesentwicklung; schon im zweiten Jahre sei seine Genialität im Glanze seiner Augen sichtbar gewesen; im fünften habe er spanisch und lateinisch gelesen und selbstverfunde Gedichte gegen Pilder und Spielzeug an seine Kameraden vertauscht⁶⁸⁾. Er selbst versichert, er habe kaum sprechen können, als er auch schon gebichtet, und vergleicht seine frühesten poetischen Versuche mit dem frühen Zwitschern der Vögel in ihren Nestern⁶⁹⁾. Mit elf und zwölf Jahren schrieb er Comödien von vier Akten und vier Vogen, „denn jeder Akt war einen Vogen stark“⁶⁹⁾. Von diesen ersten Versuchen jedoch scheint keiner auf uns gekommen zu sein. Im 14. Bande seiner Comödien findet sich zwar ein Stück *el verdadero amante*, das durch seine Ueberschrift *primera comedia de Lope de Vega* Veranlassung geben könnte, es für eins von den erwähnten, im 11. oder 12. Jahre gedichteten, zu halten; allein wahrscheinlich ist es einige Jahre später entstanden; denn der Dichter sagt in der vorgelegten Dedication an seinen Sohn Lope, vom Jahre 1620: „ich habe es in deinem Alter geschrieben;“ um jene Zeit aber mußte der junge Lope,

⁶⁶⁾ Libro de la vida del V. Bernardino de Obregon por D. Francisco de Herrera y Maldonado, pag. 363 b.

⁶⁷⁾ Nicolas Antonio.

⁶⁸⁾ Montalvan, *Vita posthuma* in den *Obras sueltas*, Band XX.

⁶⁹⁾ *Id.* und *Filomena*, p. 3.

⁷⁰⁾ *Arte nuevo de hacer Comedias*.

wie wir sehen werden, zum mindesten dreizehn Jahre alt sein. Dazu tritt der Umstand, daß es nur aus drei Akten besteht, wenn gleich sich dies aus einer späteren Umarbeitung erklären ließe. Das Stück erhebt sich nur in der Schönheit seiner Versification über die Mittelmäßigkeit, verdient jedoch als das unzweifelhaft Älteste und aufbewahrte Werk des großen Dichters Aufmerksamkeit. Lope selbst nennt es einen rohen Anfang, erzählt indessen, es habe Beifall gefunden. Es ist ein Schäferdrama, aber mehr dem Namen der handelnden Personen, als ihrer Empfindungs- und Handlungsweise nach, die ganz aus dem Kreise von Montemayor's und Garcilaso's Hirtenwelt heraustritt. Eine Hirtin, Amaranta, deren Gatte gestorben ist, wirft ihr Auge auf den Schäfer Jacinto; da dieser sie für eine Andere ver- schmäht, so beschuldigt sie ihn der Ermordung ihres Mannes, um so das Recht zu erhalten, ihn unter Tarreichung ihrer Hand vom Tode zu befreien; allein der Schäfer bleibt selbst in der Todesnoth seiner Geliebten treu und Amaranta nimmt endlich, von solcher Standhaftigkeit gerührt, ihre Beschuldigung zurück. Man sieht, die Erfindung beruht auf einem, auch in der *Estrella de Sevilla* benutzten, Brauch des Mittelalters, wonach der Mörder den Verwandten des Ermordeten überliefert ward, die ihn verurtheilen oder begnadigen konnten.

Es fehlt uns nicht an Nachrichten über Lope's Jugendjahre, desto mehr aber, wie auch für die meisten übrigen Perioden seines Lebens, an bestimmten Thaten, um die *Facta* nach Zeit und Aufeinanderfolge zu ordnen. Es ist ein Leichtes, wie bisher geschehen, diesen Mangel an festen Haltpunkten zu ignoriren und die einzelnen Angaben, die man

noch dazu nur zum Theil berücksichtigte, durch Vermuthungen und willkürliche Annahmen zu einem scheinbar wohlgefügteten Zusammenhang zu gestalten; das vorsichtigerere Verfahren jedoch wird sein, vorerst nur die verschiedenen Nachrichten zusammenzustellen, ihre chronologische Ordnung aber, wo sie nicht unzweideutig aus ihnen selbst hervorgeht, nicht auf eine so unsolide Basis zu stützen, wie Conjecturen immer sind.

Lope's Vater war ein genauer Freund des h. Bernardino de Obregon, und widmete sich, wie dieser, mit großem Eifer Werken der Milde und Barmherzigkeit, pflegte Arme und Kranke in den Hospitälern und hielt auch seine Kinder zu frommen Dienstleistungen an⁹¹). Aus dem *Laurel de Apolo* sehen wir, daß er auch Dichter war; man könnte glauben, er habe durch dieses Beispiel die frühe Neigung des Sohnes zur Dichtkunst geweckt, wenn nicht aus der nämlichen Stelle hervorginge, daß derselbe das Talent des Vaters erst nach dessen Tode entdeckte.

Unser Lope erhielt seinen ersten Unterricht in den Schulen von Madrid. Eine von Montalvan mitgetheilte Anekdote ist für den unruhigen Geist des Knaben charakteristisch. Getrieben von dem Verlangen die Welt zu sehen, entfloß er mit einem seiner Kameraden, Hernan Muñoz, aus der Hauptstadt. Aber die jungen Abenteurer hatten ihre Geldmittel schlecht berechnet; sie waren bald genöthigt, ein Maulthier zu verkaufen; auch das half nicht für lange; in Segovia wollten sie sich etwiger Goldsachen entäußern; der Goldschmidt glaubte, sie hätten dieselben gestohlen, und sie

⁹¹) Vida del V. Bernardino de Obregon por Herrera, pag.

wurden in's Gefängniß gebracht; glücklich Weise durchschaute der Corregidor bald den Zusammenhang der Sache, und ließ sie nach Madrid zurückbringen.

Lope verlor seine Eltern früh; in welchem Zeitpunkt, läßt sich nicht genau angeben; noch bei ihren Lebzeiten jedoch und in sehr früher Jugend trat er in Kriegsdienste. Dies geht, obgleich von allen seinen Biographen übersehen, aus mehreren Stellen seiner Schriften hervor. „In jungen Jahren — sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza — verließ ich meine Eltern und meine Heimath, um die Raubigkeit des Krieges zu erdulden; ich durchreiste das hohe Meer und ferne Königreiche, wo ich mit dem Schwerte diente.“ Eine Stelle im Anfang der *Satomaquia*, die der (vielleicht fingirte) *Lomé de Burguillos* ihm dedicirt, setzt uns in den Stand, diesen noch nie zur Sprache gebracht n Theil seiner Jugendgeschichte in etwas helleres Licht zu setzen ⁹²⁾. Sie spricht von einer Expedition nach der Afrikanischen Küste, an der er als Knabe Theil genommen; der *marques del mejor appellido* ist offenbar der *Marques von Santa Cruz*. Wenden wir uns an die Geschichtschrei-

⁹²⁾ *Así desde las Indias a Balachia*
Corra tu nombre y fama,
Que ya por nuestra patria se derrama,
Desde que viste la Morisca puerta
De Tunex y Bueria,
Armado y niño en forma de Ulpia,
Con el marques famoso
Del mejor appellido,
Como su padre por la mar diehoan,
No siempre has de atender a Marte mirado,
Desde tu tierna edad ejercitado.

der jener Zeit, so finden wir, daß Johann von Ceß-
reich bei seinen Unternehmungen gegen Nordafrika im Jahre
1573, den Oberbefehl zu einem Angriff auf Tunis an den
Marques von Santa Cruz übertrug, welchen dieser im
Oktober desselben Jahres mit dem glänzendsten Erfolg aus-
führte; um eben die Zeit ward auch Biserta eingenommen²¹⁾.
Bald darauf gingen Tunis und die meisten Punkte der Küste
wieder an die Türken verloren²²⁾, und wir lesen von keinen
weiteren Expeditionen in jene Gegenden. Es kann daher
nicht bezweifelt werden, daß Lope den erwähnten Kriegs-
zug mitgemacht; er hatte damals allerdings sein zwölfs-
tes Jahr noch nicht vollendet, und es wird Manchem
unwahrscheinlich dünken, daß ein so jugendlicher Soldat
angenommen worden sei; allein wer die Geschichte jener
Zeit kennt, wird sich ähnlicher Beispiele erinnern²³⁾; dabei ist
zu bedenken, wie viel früher die körperliche Ausbildung bei
den südlichen Nationen Statt findet, als bei uns.

Beschränkte Vermögensumstände seiner Familie schei-
nen ihn so früh in's Kriegesleben geführt zu haben; die-
selben nöthigten ihn, in den Häusern verschiedener Großen
ein Unterkommen zu suchen; ob noch bei Lebzeiten
seiner Eltern, weiß man nicht. In der Dedication der

²¹⁾ Vanderhämén, *Hist. de D. Juan de Austria*, L. 4. —
Torres Aguilera, *Crón. de var. sucesos.*, P. III. cap. 7 y 8. —
Rubin, *hist. pontific.*, P. III. cap. 7.

²²⁾ Vanderhämén, L. 4. d y b.

²³⁾ Z. *Memorias de la Academia de Historia*, Tom. VI.
Apénd. 13. — Franz I. soll während seines gezwungenen Aufent-
halts in Spanien mit Vega auf die außerordentliche Jugend vieler
spanischen Soldaten ausgerufen haben: O bienaventurada España
que pare y cria los hombres armados. — L. Marinco, *Conas
memorables*, Lib. V.

Hermosa Ester (Vand XV. der Comödien) sagt er, er habe einige der ersten Tage seines Lebens im Hause des Inquisitors D. Miguel de Garpio, wie es scheint zu Barcelona, zugebracht. Von längerer Dauer muß sein Dienstverhältniß bei Geronimo Maurique, Bischof von Villa und nachherigem General-Inquisitor, gewesen sein; noch in spätern Jahren erwähnt er diesen Namen mit wärmster Dankbarkeit: „ich kann den Geronimo Maurique nicht nennen hören, ohne anzuerkennen, daß ich ihm meine frühesten Bildung und meine ersten Studien verdanke“⁹⁶⁾. Montalvan führt an, der junge Dichter habe für diesen Prälaten verschiedene Olozen und das Schäferspiel Jacinto geschrieben, und nennt dies Stück das erste, das in drei Akten verfaßt worden; allein Lope selbst schreibt diese Anekdote, die bald zur Regel constituiert wurde, dem Virues zu, und wir haben gesehen, daß sich auch Cervantes das, doch nicht gar große, Verdienst derselben beilegt. Zunächst ist Lope's Aufenthalt auf der Universität zu Alcalá zu erwähnen, wo er vier Jahre lang Philosophie und Mathematik studirt haben soll⁹⁷⁾; aber diese Studien genügten ihm nicht; er ergab sich den geheimen Wissenschaften und „wurde von Raimundo Pulins in ein tiefes Labyrinth geführt“⁹⁸⁾. Nach der Vorrede

⁹⁶⁾ Dedication zu *Pobresza ap en villa*, D. XV.

⁹⁷⁾ Wäre Fernando's Geschichte in der *Forotica* überall mit Lope's identisch, wie sie in einigen Punkten offenbar ist, so müßte er die Universität mit zehn Jahren bezogen, mit sechzehn verlassen haben; allein das erübrigt läßt sich mit den anderweitigen Nachrichten schwer vereinigen. Nach demselben Bericht wären seine Eltern während seines Aufenthalts in Alcalá gestorben, hatte sich ein Betrüger ihres Vermögens bemächtigt und wäre damit nach America gezogen.

⁹⁸⁾ Epistola de Belardo a Amarilia.

zu den Geschichten des Lomé de Purquillos scheint er jedoch auch eine Zeitlang in Salamanca studirt zu haben. Er wurde Baccalaureus und dachte, in den geistlichen Stand zu treten; „aber Liebe blendete ihn dergestalt, daß er alles Uebrige vergaß“⁹⁹⁾. Dies bezieht sich wahrscheinlich auf das Liebesverhältniß, das so anmuthig in der Torotea geschildert und, wenigstens in seinen Hauptpunkten, offenbar ein Gelehniß von Lope's eigener Jugend ist, da er in mehreren andern Stellen seiner Schriften, namentlich im zweiten Theil der Filomena, darauf aufspielt. Doch sind die Namen wahrscheinlich erdichtet. Wir theilen die Geschichte in ihren Hauptpunkten mit.

Mit siebzehn Jahren von der Universität nach Madrid zurückgekehrt, wurde Lope von einer reichen und freigebigen Verwandten wohlwollend aufgenommen. Im Hause derselben lebte ein junges Mädchen, Marfisa, mit dem er in ein zärtliches Verhältniß trat; aber das Glück der Liebenden dauerte nicht lange; Marfisa ward gezwungen, ihre Hand einem berühmten Rechtsgelehrten zu reichen, gab jedoch noch am Vermählungstage ihrem Geliebten unter tausend Thränen die Verheißung ewiger Treue. Aber dieser hatte ein leicht entzündbares Herz und vergaß über einer neuen Bekanntschaft bald die frühere Liebe. Torotea¹⁰⁰⁾, eine junge Madrilena, deren Gemahl abwesend und so weit entfernt war, daß seine Rückkehr nicht zu erwarten stand, hatte Lope'n in Gesellschaften kennen lernen und ließ ihm ihre Gunst andeuten; die Zusammenkunft hatte Statt und gleich im ersten

⁹⁹⁾ Epistola al Doctor Gregorio de Angulo.

¹⁰⁰⁾ In der Filomena wird Torotea Glisa und Marfisa Nisa genannt.

Augenblicke schien es, als hätten sich die Beiden ihr ganzes Leben hindurch geliebt und geliebt. Dorotea's Mutter mißbilligte jedoch das Verhältniß zu dem armen Jüngling und bevorzugte einen vornehmen Ausländer, den die kluge Tochter, da sie ihn nicht ganz zurückzuweisen vermochte, mit lauen Gunstbezeugungen hinhielt. Mit diesem Nebenbuhler hatte Pepe vielfache Abenteuer zu erleben; er war durch dessen eifersüchtige Nachstellungen in beständiger Todesgefahr, und frohlockte daher, als er sich endlich durch die Entfernung desselben von Madrid im alleinigen Besiz der Geliebten sah. Diese bewies ihm ihre Hingebung durch die größten Aufopferungen; allein sein Glück sollte bald gestört werden; Dorotea erklärte ihm eines Tages mit Festigkeit, ihre Verbindung müsse enden; sie könne die Schmähungen, ja Mißhandlungen ihrer Mutter und der übrigen Verwandten nicht länger ertragen, auch seien sie in ganz Madrid ein Gegenstand des Gesprächs geworden. Das unglückliche Mädchen erwartete vielleicht nur ein freundliches Wort aus dem Munde des Geliebten, um ihm zu erklären, sie wolle, trotz Allem die Seine bleiben; aber der reizbare Pepe ließ sich von der Aufregung des Moments hinführen und schritt zu sofortiger Trennung; vor Allem bewog ihn dazu der Glaube, daß er für einen reichen Americaner, Don Bela, den Dorotea's Verwandte begünstigten, verschmäht werde. Er begab sich nach Sevilla; aber die Außenwelt schien ihm so finster wie sein Inneres; er sah in der schönen und volkreichen Stadt eine brausende Hölle. Die Unruhe trieb ihn weiter nach Cadix, von da nach Madrid zurück. Eines Tages in tiefer Traurigkeit im Prado auf- und niedergehend, traf er zwei Damen, von denen die eine stumm und tief verschleiert

einherging, die andere sich ihm zu nähern, ein Gespräch anzuknüpfen und die Ursache seiner Traurigkeit zu erforschen suchte; Lope zögerte nicht, der Theilnehmenden die Geschichte seiner Liebe und Alles, was er gelitten, zu erzählen; da begann die Verhehlerte laut an zu schluchzen und rief: „O mein Lope! Du Glück meines Lebens! Meine erste Liebe! Wäre ich doch nie geboren, um nicht die Ursache so schrecklichen Unglücks zu sein! Ha, tyrannische Mutter! Du zwangst mich, Du täuschtest mich, Du brachst mir das Herz!“ Sie erzählte hierauf, wie verzweiflungsvoll sie während der Abwesenheit des Geliebten gelebt, wie viele Versuche sie gemacht, sich um's Leben zu bringen, und sank endlich jammernd zu Boden. Lope war nicht minder gerührt, und mischte seine Thränen mit den ihrigen; er erkannte, wie sehr er ihr Unrecht gethan, und die Versöhnung hatte Statt. Aber von nun an war die kunstvollste Verstellung nöthig, um das Verhältniß fortzuführen; es galt, sowohl Dorotea's Verwandte, als den eifersüchtigen Don Bela, der sich bei ihnen eingenistet, zu täuschen. Lope kam Abends im zerlumpten Bettlerkleide vor die Thür der Geliebten; eine vertraute Dienerin trat heraus, ihm ein Almosen zu reichen; im Probe, das sie ihm brachte, waren Dorotea's Briefe verborgen; dann streckte er sich unter ihrem Fenster auf die Erde hin- und stellte sich schlafend; Dorotea aber trat verstoßen an das Gitter, und wechselte süße Worte mit ihm.

Allein die Geheimnisse des Herzens sind wunderbar; in Lope's Seele ging bald eine Veränderung vor, die wir am besten aus seinem eignen Munde kennen lernen. „Dorotea — sagte er — schien mir nicht mehr die nämliche zu sein, die in der Entfernung meinen Blicken vorschwebte; sie war

in der Wirklichkeit jetzt weder so schön, noch so anmuthsvoll, noch so geistreich. Früher entzündete mich der Gedanke, sie sei in den Vela verliebt; die Einbildung, daß Beide in gegenseitig erwidelter Liebe lebten, machte mich wahnsinnig; sobald ich aber einsah, sie sei gezwungen worden, ihr sei Gewalt angethan; sobald ich mich überzeugte, sie leide Kummer, sie schmähe ihn, sie bürde ihm Mängel auf; sobald ich anhörte, daß sie ihre Mutter verwünschte, daß sie nur mich wahrhaft liebte, mich den einzigen Gegenstand ihrer Gedanken, ihren Gebieter, ihre erste Liebe nannte, so schwand auch von meinem Busen die schwer lastende Bürde, meine Augen sahen andere Dinge, meine Ohren vernahmen andere Worte; so sehr fühlte ich mich umgeändert, daß, bei'm Herraufgehen der Stunde unseres Scheidens, diese mir nicht allein keinen Schmerz erregte, sondern daß ich mit jedem Augenblicke mehr Doretea's Entfernung herbeiwünschte.“

Sein Entschluß, mit ihr zu brechen, reifte immer mehr; mochte Doretea im Herzen Lope'n bevorzugen, so trat sie doch den Bewerbungen Don Vela's nicht mit Entschiedenheit entgegen und ihr Verhältniß zu diesem mußte mindestens zweideutig erscheinen; dazu traten mehrere kleine Zwistigkeiten, und zugleich erwachte die Liebe zu Marfisa, die ihm seit lange die rührendsten Zeichen ihrer Anhänglichkeit gegeben hatte, von Neuem in Lope's Herzen. Er sagte sich gänzlich von Doretea los; diese tobte in eifersüchtiger Wuth und litt durch Don Vela's bald darauf erfolgten Tod eine neue Bekümmerniß; sie spricht am Schluß des Buchs, das ihren Namen führt, den Entschluß aus, in's Kloster zu gehen, da auch ihr Gatte unterdessen

gestorben war. Lope's Verhältniß zu Marfien scheint auch nicht mehr lange bestanden zu haben; wir wissen, daß sie sich später von Neum verheirathet hat. Nach dem Ende dieser Leidenschaft scheint der Jüngling wieder auf kurze Zeit in's Kriegeleben getreten zu sein. Ich gründe diese Annahme auf eine Stelle in dem Gedichte *Huerto deshecho*, wo er sagt, er habe, das Schwert in der Hand, den stolzen Portugiesen an der Insel Tercera gesehen¹⁰¹⁾. Dieß muß im Jahre 1582 oder 1583 Statt gefunden haben. Philipp II. hatte, nach dem Tode des Cardinals Heinrich, Portugal unterworfen, aber Antonio, Prior von Crato, einer der Prätendenten auf den Portugiesischen

¹⁰¹⁾ Die Stelle lautet:

Ni mi fortuna muda
Ver en tres lustros de mi edad primera
Con la espada desnuda
Al bravo Portugues en la Tercera,
Ni despues en las naves españolas
Del mar Ingles los puertos y las olas.

Bei der geringen Präcision, mit der sich die spanischen Dichter jener Zeit auszudrücken pflegen, könnte man versucht sein, den Versen *en tres lustros* die Bedeutung: „mit drei Lustren, d. h. fünfzehn Jahre alt“ unterzulegen, und dieser Sinn ist ihnen wirklich gegeben worden (s. den Artikel über Lope's Leben im 19. Bande der *Revue des deux mondes*). Dann müßte die Begebenheit, auf welche angespielt wird, in die Zeit um's Jahr 1577 fallen. Allein dies läßt sich schwerlich mit der Geschichte, die von seinem Unternehmen gegen die Agorischen Inseln in jenen Jahren meldet, in Uebereinkimmung bringen. Ich überlege die fraglichen Worte: „während dreier Lustre“, und bin der Meinung, Lope beziehe sich auf den ganzen Zeitraum, der sein Soldatenleben umfaßt, behalte aber den Anfangspunkt derselben, nämlich seinen ersten Zug nach der Afrikanischen Küste in Gedanken zurück. Dieser Zeitraum reicht von 1573 bis 1588, macht also gerade fünfzehn Jahre aus.

Thron, hatte Frankreich und England in sein Interesse zu ziehen gewußt, auch auf den Azoren einen starken Anhang gefunden. Zur Unterwerfung dieser Inseln und zur Bekämpfung einer französischen Flotte, die in der Nähe derselben ankerte, ward im Jahre 1582 ein spanisches Geschwader unter dem Befehl des Marques von Santa Cruz abgesandt, das am 25. Juli bei der Insel Tercera einen glänzenden Sieg über die Franzosen davontrug¹⁰²⁾. Aber die Empörung der Inseln war noch nicht völlig gedämpft und veranlaßte im Juli des folgenden Jahres eine zweite Expedition unter demselben Befehlshaber, die mit der Einnahme von Tercera und der völligen Bezwingung der Azoren endigte¹⁰³⁾.

Die Ungenauigkeit, mit der Montalvan Lope's Verhältniß zu Dorothea, so wie dessen Theilnahme an einer der beiden erwähnten Expeditionen mit Schweigen übergeht, kann den Zweifel erregen, ob das, was er erzählt, völlig zuverlässig sei. Seine Darstellung wird uns zwar, in Ermangelung einer authentischeren, zum Leitfaden dienen, allein wir werden ihr nicht unbedingt Zutrauen schenken, und vorzüglich darauf bedacht sein, sie durch Lope's eigne Andeutungen zu ergänzen, und, wo sie mit ihnen in Widerspruch steht, zu berichtigen.

Nach der Rückkehr von der Universität — sagt Montalvan — trat Lope als Secretär in die Dienste des Herzogs

¹⁰²⁾ Herrera *Historia de Portugal*, Lib. IV. — Mosquera de Figueron *Comentario de la jornada de las islas de los Azores*, Lib. I. fol. 14 ff. — Miñana in der Fortsetzung des Mariana, Band III. Lib. VIII. Cap. 10 der 2tole Ausgabe.

¹⁰³⁾ Miñana, ib. Cap. 12. — Herrera, Lib. V. — Mosquera de Figueron, Lib. II. fol. 38 ff.

von Alba. Hierdurch wird der Zeitpunkt, in dem dies geschehen, nicht genau bestimmt; auch der Name des Herzogs wird nicht angegeben; man könnte an den berühmten Feldherren denken, der allerdings noch bis 1592 lebte; allein wahrscheinlicher ist dessen Gefeel, Don Antonio de Toledo, gemeint, der in vielen Werken Pope's geehrt wird. Für diesen Herzog schrieb der Dichter seinen Schäferroman Arcaden, der zuerst 1602 gedruckt wurde, und auch entweder nicht so früh geschrieben sein kann, wie Montalvan annimmt, oder später völlig umgearbeitet worden ist, indem er Anspielungen auf spätere Begebenheiten enthält. Daß übrigens der Dichter schon im Jahre 1584 berühmt war, geht aus dem Canto de Caliope von Cervantes hervor.

Montalvan erzählt die nächsten Ereignisse folgender Maßen: Nachdem Pope längere Zeit in Diensten des Herzogs, bald in Alba, bald in Madrid gewesen war, vermählte er sich mit Doha Isabel de Urbina. Das Glück der Ehe ward aber bald durch einen unangenehmen Zufall getrübt. Ein Verlaunkter hatte öffentlich beschäflige Bemerkungen über Pope gemacht; dieser rächte sich durch ein reizendes satirisches Gedicht, das die Lächer auf seine Ehre brachte; es kam zum Zweikampf, worin Pope seinen Gegner tödtlich verwundete. Er war in Folge dieses Vorfalls genöthigt, nach Valencia zu entfliehen, wo er mehrere Jahre blieb. Als er endlich nach Madrid zurückkehren konnte, fand er seine Gattin im Sterben. Ihr Verlust stürzte ihn in eine tiefe Schwermuth, aus der er sich zuletzt zu dem halbverzeisselten Entschluß emporraffte, von Neuem Kriegsdienste zu nehmen und mit der Armada gegen England zu ziehen.

Allein man hat Grund, zu argwöhnen, daß Montalvan

hier verschiedene Umstände verwirrt; seine Darstellung stimmt durchaus nicht mit den Stellen in Lope's Werken, die auf diese Periode seines Lebens Bezug haben. Suchen wir die letzteren in Zusammenhang zu bringen, so scheint sich Folgendes zu ergeben: Nachdem Lope sich von Dorotea getrennt hatte, wandte er sich zu einer andern Schönen. Dorotea und ihre Mutter, hierdurch zur Rachsucht gereizt, wußten die feile Justiz zu Verfolgungen gegen den treulosen Liebhaber zu bewegen ¹⁰⁴). Vielleicht gaben Schulden, in die ihn seine zerrütteten Vermögensverhältnisse gestürzt hatten, den Vorwand dazu. Er wurde in's Gefängniß geworfen, wußte sich aber der Haft zu entziehen und floh mit seinem Freunde Claudio Gonde nach Valencia; hier jedoch hatten sie neue Gefahren zu bestehen; Gonde ward — wir wissen nicht, aus welchem Grunde — in den Thurm de Serranos eingekerkert und erst nach einiger Zeit durch Hülfe seines Freundes wieder befreit. Wie lange Beide in Valencia blieben, wird nicht gesagt; sie gingen von da nach Lissabon und nahmen auf der Armada, die Philipp II. im Jahre 1588 unter dem Herzog von Medina Sidonia gegen England schickte, Dienste ¹⁰⁵). Lope traf auf dieser Expedition mit seinem lange von ihm getrennt gewesenen Bruder zusammen, hatte aber das Unglück, ihn, von einer feindlichen Kugel getroffen, in seinen Armen sterben zu sehen. Nach Montalvan soll während dieser Seefahrt das reizende Gedicht *la Hermosura de Angelica*, wohl die glücklichste aller Nachahmungen des Ariost, entstanden sein. Daß es während

¹⁰⁴) Duroten, Lib. V. Philomena, P. II.

¹⁰⁵) *Dedication des Querer la propia dedición au Claudio Gonde* (Vol. 13).

Band II

einer Kriegsunternehmung zur See geschrieben worden sei, sagt Lope selbst in der Vorrede; allein seine Worte lassen eher vermuthen, daß er seine frühere Expedition gegen die Morischen Inseln meine ¹⁰⁶). Wie aber dem auch sei, die *Angelica* ist erst 1602 und mit bedeutenden Veränderungen gedruckt worden, welches letztere aus den mehrfachen Erwähnungen Philipp's III. hervorgeht, der erst 1598 zur Regierung kam.

Als den Resten der Flotte nach Spanien zurückgekehrt, scheint sich Lope (nach der *Filomena*, P. II.) zunächst eine Zeit lang in Sevilla und Toledo aufgehalten zu haben und dann nach Madrid gegangen zu sein; und, wenn nicht Alles trügt, so fand seine Vermählung mit Doña Isabel de Urbina erst nach dieser Rückkehr Statt. Die *Esfoge* an Claudio setzt dies außer Zweifel; denn nachdem er hier seinen Zug gegen England geschildert und von einem Liebesverhältniß, in dem er damals gestanden, in Worten gesprochen hat, die sich in keiner Weise auf eine verstorbene Frau deuten lassen, fährt er fort: „und wer hätte denken können, daß ich, aus dem Kriege zurückkehrend, ein süßes und liebesvolles Weib finden würde?“ ¹⁰⁷). Laß sich aber dies auf

¹⁰⁶) „Bei einer Seereise, auf die ich mich in frühen Jahren begab, um die Waffen zu führen, suchte ich, von meiner Neigung getrieben, zugleich die Feder, indem zur selben Zeit der General seine Unternehmung vollbrachte und ich die meinige. Dort unter dem Tausch der Galere San Juan und den Fahnen des katholischen Königs schrieb und übersehte ich aus dem Eurpiu diese kleinen Gesänge, an deren Reife ich später die letzte Heile legte.“ Der Ausdruck „die Unternehmung vollführen“ (*acabar la empresa*) deutet doch wohl auf eine andere Expedition, als jene gänzlich gescheiterte gegen England.

¹⁰⁷) *Y quien pudiera imaginar que hallara*

Volviendo de la guerra dulce esposa,

seine erste Gattin bezieht, zeigt der nächste Vers, der bald erklärt werden wird.

Nabel de Urbina war Tochter des Regidors Diego de Urbina und der Magdalena de Cortinas y Salcedo, und, nach Pellicer, von Seiten der Mutter mit Cervantes verwandt¹⁰⁰). Sie schloß die Ehe wider den Willen ihrer Eltern (Dorotea, V.). Bald nach Eingehung dieser Verbindung ward Pape in jenen Zweikampf verwickelt, der oben dem Montalvan nachgezählt werden ist, und in Folge desselben ward er aus Castilien verbannt. Es scheint nicht, daß Valencia, wie sein Panegyristen will, sein beständiger Aufenthaltsort während dieses Exils gewesen sei. Nach den Schlußworten der Comödie *El Cavallero de Mescas* muß er einige Zeit in Italien zugebracht haben¹⁰¹), was allem Anschein nach in dieser Periode gewesen ist. Rom hat er jedoch nicht gesehen (Epistola à Juan Pablo Bonet). In Valencia war damals das Theater durch die talent-

Dulce por amorosa
Y por trabajos cara?

Mi peregrinacion aspera y dura
Apola vió pasando siete veces
De-l Aries à los Peces,
Hasta que un Alva fúe mi noche oscura:
Quien presumiera que mi lux podía
Hallar su fin donde comienza el día

¹⁰⁰) *Donna*, *Hijos ilustres de Madrid*, T. I. p. 309. Navarrete, *vida de Cervantes*, p. 348. Pellicer, *vida de Cerv*, p. 193.

¹⁰¹) Esta historia verdadera
Que halló su autor en Italia
Del Cavallero de Mescas.
Comedias de L. d. V., P. 14.

vollen Dichter Christoval de Virués, Francisco Torrega, Gaspar Aguilar und Guillen de Castro zu hoher Blüthe gelangt und konnte Pepe's Reizung zu diesem Zweige der Dichtkunst neue Nahrung geben. Sein Freundschaftsverhältniß zu Guillen de Castro scheint auch aus dieser Zeit zu stammen ¹¹⁰⁾. Das Glück unseres Dichters dauerte sieben Jahre; seine Ehe eben so lange; Nabel de Urbina starb, „nachdem sie ihrem Gatten in die Verbannung begleitet war und ihn in Armut und Widerwärtigkeit als treue, muthvolle Gefährtin begleitet hatte“, zu Alba am Tormes, dem Pflanzthum des Herzogs von Alba ¹¹¹⁾. Die Frucht dieser Ehe, eine Tochter Namens Theodora, starb noch vor Vollendung ihres ersten Jahres ¹¹²⁾.

War unsere Annahme richtig, daß Pepe's erste Heirath im Frühjahr 1588 Statt gefunden, so wird seine Rückkehr nach Madrid um 1595 zu setzen sein. Er trat hier oder in Toledo als Secretair in die Dienste des Marqués von Malpica und in die des Grafen von Benosé; auf dem Titelblatt des *Isidro* (1599) nennt er sich auch *Secretario del Marqués de Sarria*, was alle seine Pflanzthäthen übersehen haben. Seine Jugendliebe Torotea suchte von Neuem in Verbindung mit ihm zu treten, aber er gab ihr

¹¹⁰⁾ Festacion del Almenara de Toro, Parte 14.

¹¹¹⁾ *Isoroten*, Buch V. — *Egloga a la muerte de Doña Isabel de Urbina por Baltasar Eñao de Medinilla*, unter den Gedichten hinter der *Almenara* und der oben citirte Vers aus der *Egloga a Conde*. Dießes Verse hasta que un Alba sué mi noche oscura hiermit erfläst sich.

¹¹²⁾ Dieß geht aus einem Sonett und einem lateinischen Epigramm hervor, die sich in den *Humas de L. d. V.* finden (Parte I. Son. 178).

kein Gehör, sondern vermählte sich mit Doña Juana de Guardia: wir wissen nicht genau, in welchem Jahre, doch muß es gegen Ausgang des Jahrhunderts gewesen sein. Von nun an ward sein Leben ruhiger; er verließ Madrid nur noch selten und auf kurze Zeit. In der Epistel an Matias de Perras schildert er mit den lebhaftesten Farben das Glück dieser Ehe, das durch die Geburt eines Sohnes, Carlos, noch erhöht wurde. „Jeden Morgen sah ich das theure Antlitz meiner süßen Gattin neben mir erwachen; und dann brachte mir die Amme den kleinen Carlos, der, Rosen und Lilien im Antlitz, mir irgend einen kindischen Scherz erzählte. Bei dieser Sonne und diesem Morgenroth kleidete ich mich an. Der Knabe hüpfte um mich her, so wie ein Lamm im Morgenschein die Weide durchhüpft; und jeder kindische Einfall, den seine kleine Zunge kaum auszusprechen konnte, schien uns ein weiser Spruch und ward mit Küßen von uns belobt. Und zufrieden, solche Morgen zu sehen nach so vielen dunklen Nächten, beweinte ich meine frühern eilen Hoffnungen. Von da ging ich in mein Zimmer, um zu schreiben, bis man mich zum Essen rief; ich aber sagte dann oft ärgertlich, sie sollten mich nicht stören, — so groß war der Hang zur Arbeit; doch wenn dann mein Carlos kam, um mich zu holen, und meinen Augen Licht, meiner Brust Umarmungen gab, und mich an der Hand fertzog, so konnte ich nicht widerstehen, und setzte mich zur Seite seiner Mutter an den Tisch. Ohne glänzende Dienerschaft, die hierhin und dorthin die Gerichte trägt, ohne die Tafel des Ueberflusses, mit crystalnen Schalen und goldenen Schüsseln besetzt, spendete uns die

Armuth so viel wir bedurften, denn die Natur hat an Wenigem genug.“

Der erste Schlag, der dies häusliche Glück traf, war der Tod des kleinen Carlos, der mit sieben Jahren starb. Die Ode, die der Vater auf diesen Trauerfall dichtete und in der er den Kampf der christlichen Ergebung mit der irdischen Liebe schildert, gehört zu dem Seelenvollsten in der spanischen Poesie. Wir heben einige Stellen daraus hervor: „Die süße Frucht meines Daseins biete ich Dir, o ewiger Vater, unter Deinem Segen demüthig vor Deinem Altar an; denn wenn von allen Opfern ein reines und demüthiges Herz das beste ist, so darf ich Dir wohl dies mein Herz, meinen Carlos, bieten. Ich liebte Dich, o Herr, seit Du mein Auge dem Lichte Deiner Erkenntniß öffnete; da kam mein Carlos auf die Erde, und war wie eine Welle, die mich hinderte, nach Deiner himmlischen Sonne zu schauen; und so trieb jetzt der Hauch Deiner göttlichen Hülfe mein Lebensschiff durch das Meer meiner Thränen in den Hafen des ewigen Heils; und es war gut, daß mir der entrißen ward, der mich hinderte, Dich ganz zu lieben, und daß ich Dir dies zarte Lamm zum Opfer bringen mußte. — Und du, glückseliger Knabe, der du in den sieben Jahren deines Lebens keinen Ungehorsam gegen deinen Vater geübt hast, erheitere meine trüben Augen, da du nun im Reich des Lichtes wohnst. Von der ersten Wiege bis zum letzten Bett hast du uns keine kummervolle Stunde gemacht; dein Tod ist der erste Schmerz, den du uns gibst. Wenn ich dich so heilig und so weise sah, erkannte ich in den jungen Jahren schon das Alter, das dich an die Schwelle des Grabes führte, und dachte: so endigt

der Geist, wie kann das Kind so beginnen? — Wie oft, mein süßer Quabe, sing ich dir schöne Vögel ein, verschieden an Gesang und Farben; wie oft pflanzte ich dir grüne Zweige in dein Gärtchen, und Blumen, in denen ich dein Ebenbild sah; du aber, mein Carlos, warst kaum in der reinen Luft der Morgenröthe thaubeneyt emporgeblüht, als schon die weiße Lilie welk und erstarrt zu Boden sank, um in den Himmel verpflanzt zu werden. O mit wie göttlich schönen Vögeln kannst du nun spielen, die mit bunten Flügeln durch die himmlischen Auen des ewigen Gartens flattern!“

Ein zweiter Sohn, der den Vornamen des Vaters, Lope, führte, gelangte zu höheren Jahren und trat später in Kriegsdienste ¹¹³⁾. Es ist schwer zu erklären, wie es zugehen mag, daß Montalvan dieses Sohnes, dessen Existenz aus mehreren Stellen von Lope's Werken und namentlich aus der Dedication des *Verdadero amante* hervorgeht, mit keiner Sylbe gedenkt, und daß auch Lord Holland, der doch lange Stellen aus eben dieser Dedication citirt, nicht auf die Lücke aufmerksam macht.

In der Widmung des *Remedio en la desdicha* und in den Episteln an Herrera und an Amayllis redet der Dichter von einer Tochter, Marcela, die, fünfzehn Jahre alt, im Kloster der Mariäernonnen vom Carmeliterorden den Schleier nahm. Montalvan spricht von eben derselben, nennt sie aber „eine sehr nahe Verwandtin Lope's,“ wodurch die Vermuthung entsteht, daß sie eine auferhebliche Tochter des Dichters gewesen sei. Das Herz des Vaters scheint mit

¹¹³⁾ Epist. a D. Francisco de Herrera.

beiderer Jütllichkeit an diesem Mädchen gehangen zu haben, und nach den Ausdrücken, in denen er von ihr redet, muß sie von nicht gewöhnlichen Gaben gewesen sein. „Dies diesen Bericht — sagt er in der Dedication des genannten Stücks an sie — und ergänze die Fehler meiner Jugend durch deinen Geist, der trotz deines zarten Alters mit so hellem Glanze strahlt. Gott erhalte dich und mache dich glücklich, obgleich ich das kaum zu hoffen wage, wenn du von meinem Schicksal erhit; aber möge er dir wenigstens so süße Tröstungen verleihen, wie Er mir in Dir gegeben hat! Dein Vater.“ — Die Epistel an Herrera, worin er die schreckenden Empfindungen des Schmerzes und der Freude schildert, die sein Herz bei der Einleitung der Tochter erfüllten, ist eine seiner anmuthigsten Dichtungen.

In dem Tode des ältesten Sohnes sollte er bald auch den Verlust der Gattin betrauern. Sie starb gleich nach der Geburt einer Tochter, Feliciana. Lope's Geist ward von diesen wiederholten Schlägen tief gebeugt. Schon vor dem letzten Trauerfalle hatte sich sein Sinn vorzugsweise der Religion zugewendet; nun beschloß er, sich ihr ganz zu widmen. „Feliciana — sagt er — hält mir in Muth und Sprache den Schmerz ihrer todtten Mutter stet gegenwärtig; sie starb an ihrer Geburt; o trauriger Fall! Denn die Erinnerung an ihre große Tugend läßt mich ihr stete Thränen nachweinen, so daß keine Zeit meinen Kummer heilt; ich zeichnete mir ihr heiliges Leben auf, um mich jeden Tag in ihm zu bespiegeln; ich verließ den eillen Glanz der Welt und wurde Priester“ ⁽¹¹⁾. Er empfing die Weihe zu Lo-

⁽¹¹⁾ Ep. de Belardo u. Amiralia.

ledo, trat in die Congregation der Scharen des heil. Sacraments im Oratorio del Caballero de la Gracia, wo er den ersten Augustsonntag 1609 Messe las; ward den 24. Januar 1610 Mitglied der vom Oratorio de la calle del Olivar und am 26. September 1611 in die Orden tercera des heil. Franciscus aufgenommen ⁽¹⁵⁾.

Bevor die äußeren Umrisse von Lope's Leben weiter verfolgt werden können, möge ein Blick rückwärts geworfen werden, um seine literarische Thätigkeit insbesondere zu betrachten.

Es ist erwähnt worden, daß Lope schon als Knabe Comédien verfaßt hat. Die außerordentliche Leichtigkeit, mit der er producierte, ließ ihn auch in den Jünglingsjahren in diesem Fach gewiß nicht müßig sein, und die zahllose Menge seiner Theaterstücke zwingt beinahe zu der Annahme, daß auch die frühere Lebenszeit des Dichters an deren Hervorbringung mitgearbeitet habe. Der mächtige Einfluß dieser Stücke auf die spanischen Bühnen scheint aber erst um 1588 begonnen zu haben. Denn nach Navarrete's Forschungen ist unzweifelhaft, daß Cervantes sich auf diese Zeit bezieht, wenn er 1615 im Prolog zu seinen Schauspielen, nachdem er von seiner Thätigkeit für die Theater von Madrid gesprochen hat, fortfährt: „Ich besam andere Dinge, mit denen ich mich zu beschäftigen hatte, ich verließ Feder und Comédien, und alsbald trat das Wunder der Natur, der große Lope de Vega, auf, und erhob sich zum Alleinherrscher der Bühne.

⁽¹⁵⁾ Fundacion y fiestas de la congregacion del oratorio de la calle del Olivar. Por D. Josef Martinez de Grimaldo Madrid, 1657. 4. Vol. 24. — Navarrete. Vida de Cervantes, pag. 469.

Er machte sich alle Schauspieler dienstpflichtig und unterwarf sie seiner Gerichtsbarkeit; er erfüllte die Welt mit geschickten, glücklichen und wohlterfundnen Comödien, und in solcher Menge, daß sie über zehntausend Bogen füllen; und (was mit das Außerordentlichste ist, was man sagen kann) er hat sie alle auführen sehen, oder wenigstens erfahren, daß sie aufgeführt worden. Giebt es auch Manche (und es sind deren Viele), die gestrebt haben, einen ähnlichen Ruhm, wie seine Arbeiten, zu erwerben, so reichen sie doch alle zusammen mit dem, was sie geschrieben, nicht an die Hälfte dessen, was er allein hervorgebracht hat.“ Es war nicht bloß Pope's natürlicher Hang, sondern zugleich das Bedürfnis, sich Unterhalt zu verschaffen, was ihn bewog, sich vorzugsweise diesem Zweige der Literatur zu widmen. Denn seine Schriftstellerei war damals einträglicher, als die für's Theater; und waren die Summen, welche die Directoren für jedes einzelne Stück zahlten, auch nicht sehr bedeutend, so mußten sie doch durch die unglaubliche Fruchtbarkeit des Dichters zu bedeutenden Hülfquellen werden. „Die Tüchtigkeit und ich — sagt er in der Epistel an Antonio de Mendoza — wir vereinigten uns zu einem Handelsgeheim mit Versen, und versagten Comödien in einem besseren Styl: ich erhob sie zuerst aus ihren niedrigen Anfängen und erzeugte in Spanien mehr Poeten, als es Atome in der Luft giebt.“ Von der Schnelligkeit, mit der er producirt, giebt einen Begriff, was er selbst in der Eploge an Claudio versichert: er habe mehr als hundertmal Schauspiele in 24 Stunden geschrieben und auf die Bühne gebracht. In dieser Hinsicht mag auch eine Stelle aus Montalvan angeführt werden: „Seine Feder war immer

einig mit seinem Geiste; er ersand mehr, als seine Hand zu schreiben vermochte. Er schrieb ein Schauspiel in zwei Tagen, das der fertigte Copist nicht in der nämlichen Zeit abschreiben konnte. Zu Toledo schrieb er 15 Akte in 15 Tagen, also fünf Schauspiele. Diese las er uns in einem Privathause, und Joseph de Valdivieso war davon Zeuge. — Doch ich erzähle, was ich aus eigener Kunde weiß.

„Roque de Figueroa, der Theaterdirector von Madrid, war in solchem Verlust, daß das Theater de la Cruz geschlossen werden mußte. Es war in der Carnevalszeit und er so ängstlich, daß Pepe und ich beschloßen, auf's allereiligste ein Schauspiel für ihn zu schreiben. Es war die Tercera Orden de San Francisco. Der erste Akt traf auf Pepe, der zweite auf mich. Diese waren in zwei Tagen fertig. Der dritte Akt wurde in acht Blätter für jeden vertheilt. Es war schlechtes Wetter, ich blieb diese Nacht in seinem Hause, und, mir bewußt, daß ich ihm nicht an Werth gleich zu kommen vermochte, bemühte ich mich, ihn mindestens in Geschwindigkeit zu übertreffen. Ich stand also um zwei Uhr auf und um elf Uhr war ich mit meinem Theil fertig. Ich suchte ihn sogleich auf, und fand ihn sehr geschäftig bei einem Traubenbaum, der vom Frost gelitten hatte. Auf meine Frage, wie es mit seiner Aufgabe stehe, antwortete er: „Ich stand um fünf Uhr auf. Seit einer Stunde bin ich mit dem Akte fertig; ich frühstückte ein wenig Schinken, schrieb eine Epistel von 30 Terzetten und wässerte dann den ganzen Garten,“ was mich nicht wenig wunderte. Er nahm hierauf die Papiere und las mir seine acht Blätter und die Terzette, was mich sehr erstaunt haben würde,

hätte ich nicht die Fruchtbarkeit seines Genie's und seine Beherrschung des Rhythmus und unserer Sprache gekannt."

Seine außerordentliche Fruchtbarkeit für's Theater hielt Pope'n nicht von anderer literarischer Thätigkeit ab.

„Es ging kein großes Ereigniß vorüber — sagt Montalvan — ohne daß er es durch Lobgedichte verherrlichte; er hatte ein Epithalamium für die Hochzeit jedes Großen, ein Festlied für jede Geburt, eine Elegie für jeden Tod, ein Epigramm für jeden Sieg, eine Hymne für jeden Festtag eines Heiligen. Bei allen öffentlichen Festlichkeiten erschienen Verse von ihm; bei allen literarischen Wettstreiten war er einer der Concurrenten oder der Preisrichter."

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte der fruchtbarste Dichter Spaniens noch nichts in den Druck gegeben; denn einige Comödien, die wider seinen Willen nach den Manuscripten der Theaterdirectoren gedruckt wurden, können nicht in Betracht kommen. Das erste Werk, mit dem er auch vor den Lesern öffentlich auftrat, ein Gedicht zur Verherrlichung des heiligen Isidor, in zehn Gesängen und in Quintillen, erschien im Jahre 1599. Hierauf folgten im Jahr 1602 zwei seit langer Zeit vollendete Dichtungen, die Arcadia, und die *Hermosura de Angelica*. Dieser Zwischenraum von der Abfassung bis zum Druck seiner Werke scheint zu bestätigen, was Don Josef Bellier de Lovar in seiner Lobrede auf ihn sagt: „er war rasch wie der Blik in seinen Compositionen, aber beharrlich wie der Gott Terentius in ihrer Revision.“ Mit wenigen Ausnahmen hat er nur publicirt, was schon lange fertig in seinem Pult gelegen hatte. Mit dem *Verdadero amante* dehnte er die Horazische Vorschrift sogar von neun auf vierzig Jahre aus.

Wenn er Comödien in 24 Stunden von dem Schreibtisch auf die Bühne wandern ließ, so rechnete er auf die milder scharfe Kritik der Zuhörer; allein er spricht mehrmals aus, daß er sie des Truds nicht würdig halte, bevor er sie einer genauern Durchsicht unterwerfen.

Mit der Angelica zugleich erschien das Epos **Dragon-
gontea**, das den Namen von dem berühmten Francis Drake führt, der vom spanischen Nationalhafi als Trache und Werkzeug des Teufels geschildert und mit Schmähungen überhäuft wird.

Im Jahre 1604 wurde durch Buchhändler-Speculationen ein erster Band von Lope's Comödien nach den Bühnen-Handschriften gedruckt und vom Publicum mit großem Verfall aufgenommen, wie die vielen in Valladolid, Zaragoza, Valencia, Madrid und Antwerpen veranstalteten Ausgaben beweisen; bald folgte ein zweiter Theil und auf diesen ein dritter, der gleichfalls den Titel „Comödien von Lope de Vega“ führt und zwölf Stücke enthält, von denen aber nur drei unserm Dichter gehören; Nicolas Antonio und la Huerta haben arglos auch die übrigen neun dem Lope zugeschrieben. Ebenso schlichen sich auch in den etwas später erschienenen fünften Band mehrere Schauspiele von anderen Verfassern ein. Lope hat zwar verschiedentlich gegen den Mißbrauch seines Namens protestirt, aber doch, als er später sein Theater selbst herauszugeben anfing, die neuen Bände sich der Reihenzahl nach an diese unächten anschließen lassen.

Von den Ursachen der Nachlässigkeit, mit der unser Dichter, so wie die meisten seiner Zeit, den Druck seiner dramatischen Werke betrieb, ist oben gehandelt worden. In jenen Uebelsständen, durch welche den Bühnendichtern der

Uetzug ihrer Werke so sehr beeinträchtigt ward, kam ein anderer, der auf allen Hächern der Literatur lastete. Die Verleger konnten keine bedeutenden Honorare erzhwingen, weil ihr Verlagsrecht zu wenig geschützt war; denn jeder der verchiednen Theile der spanischen Monarchie hatte seine eignen Rechte und Privilegien, und ein in Castilien verlegtes Buch konnte ungestrast in Aragon, Navarra, Portugal, Neapel und den Niederlanden nachgedruckt werden. Dazu kam, daß der Preis der Bücher von Amstwegen varirt und hierbei nicht auf den Werth der Werke, sondern lediglich auf die Kosten des Truds und Papiers Rücksicht genommen wurde.

Als im Jahre 1680 die Theater nach zweijährigem Verschluß wieder geöffnet wurden, strömte das Volk mit neuer Begierde den Vorstellungen zu, vor allem denen von Lope's Stücken, die so ausschließlich begehrt wurden, daß man lange Zeit hindurch fast keinen Namen auf den Aufschlagzetteln las, als den seinigen. Und der Dichter befriedigte das Verlangen des Publicums mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Die (von Sevilla, am letzten Tag des Jahres 1683 datirt) Vorrede seines *Peregrino en su patria* zeigt, wie weit sich schon damals sein Ruhm verbreitet hatte; denn er konnte hier sagen, seine Schriften würden, seinen Neben in Spanien zum Trog, in Italien, Frankreich und America mit Beifall gelesen. Zugleich beschwert er sich über die Buchhändler, welche Stücke anderer Autoren unter seinem Namen druckten. Die nämliche Vorrede liefert noch ein für die Geschichte seines literarischen Wirkens wichtiges Document, ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Comödien, das er selbst jedoch nicht für vollständig aus-

gibt, weil er sich mehrere Titel nicht mehr erinnere. Uebrigens enthält das genannte Werk in seinem prosaischen Theil einen Roman von ziemlich gewöhnlicher Art, der als Rahmen gebraucht wird, um eine Menge von Gedichten und Autes einzufassen.

Mit Lope's Eintritt in den geistlichen Stand beginnt die glänzendste Zeit seines Lebens, wenn auch nicht die glücklichste, denn er spricht noch in den spätesten Lebensjahren mit schmerzlicher Bitterkeit von dem verlorenen Familienglück. Sein Dichterruhm stieg von Stufe zu Stufe bis zur höchsten Höhe; die Fürsten und Granden Spaniens bewarben sich um seine Freundschaft; Dichter und Dichterinze hielten um seine Günst; die Nation vergötterte ihn. Dennoch achtete sich er allen äußern Glanz und theilte seine ganze Thätigkeit zwischen die Uebung seiner Pflichten als Geistlicher und die poetische Production. Er hatte eine Capelle in seinem Hause, in der er jeden Tag Messe las, außer an denen, wo er sein Amt als Priester öffentlich verwaltete; er fehlte bei keinem Leichenbegängniß und bei keiner Procession. Seine Wohlthätigkeit und Freigebigkeit machte sein Haus zum Zufluchtsort aller Bedürftigen; nie fand ein Armer seine Hand verschlossen. Als eines Tags ein schlecht gekleideter Geistlicher ihn um ein Almosen ansprach, bekleidete ihn Lope mit seinem eignen Priestergewande und schenkte ihm seinen Hut, obgleich er genöthigt war, auszugehen, und keinen andern bei der Hand hatte.

Seine Frömmigkeit war lebhaft und ungeheuchelt. Die lebendigen Beweise davon sind seine geistlichen Gedichte, die, in verschiedenen Zeiten seines Lebens entstanden, erst später erschienen: die schönsten Früchte seiner literarischen Begabe.

rung, zum Theil zum Tiefsten und Seelenvollsten gehörend, was die christlich religiöse Muse hervorgebracht hat. Daß die Religiosität eines Spaniers jener Zeit ganz von der Engherzigkeit, die sein Land und sein Jahrhundert charakterisirten, frei sein werde, darf man freilich nicht erwarten. Bereits vor seinem Eintritt in den Priesterstand hatte Lope mit Vorliebe in der Religion Stoffe für seine Poesie gesucht. Schon während seiner zweiten Ehe schrieb er die Hirten von Bethlehem, die zuerst 1612 gedruckt erschienen. In die Prosa-Erzählung ist eine Reihe von Versen eingemischt, in denen sich ein kindlich frommer Sinn auf's liebendwürdigste ausdrückt. Das Buch ist dem kleinen Carlos, dem Sohn des Dichters, mit folgenden Worten dedicirt: „Diese Prosa und diese Verse an den Christusknaben passen für deine jungen Jahre. Wenn der Herr dir deren eine große Zahl vergönnt, so erinnere dich, daß, wenn ich in der Zeit meines Irrthums ein weltliches Arcadien dichtete, ich nun enttäuscht dieses schreibe. Beginne in diesem Christus, indem du seine Kindheit liest; er wird dich lehren, wie du dich in der deinen zu verhalten hast. Möge er dich beschützen.“

Man könnte aus diesen Zeilen schließen, daß Lope der weltlichen Poesie gänzlich entsagt habe. Aber dem war nicht so. Wenn er in Stunden der Andacht die Religion für den einzig würdigen Gegenstand der Begeisterung hielt, so konnte sich seine Phantasie in minder ernsten Augenblicken doch nicht enthalten, mit den verschiedenartigsten Stoffen zu spielen. Und so fuhr er in der Composition und Herausgabe aller Arten von lyrischen, epischen und dramatischen Dichtungen auch als Priester mit unerischöpf

licher Fruchtbarkeit fort. Seine zahllosen Irtischen Gedichte, in verschiedenen Sammlungen gedruckt, enthalten, wie alle seine Werke, viel Köstliches unter vielem Mittelgut. Im Jahre 1609 hatte er sein „erobertes Jerusalem“ vollendet, bei dem es auf einen Wettkampf mit Tasso angelegt war, wie früher bei der Angelica mit Ariost. Der Gegenstand ist aber von dem des Tasso verschieden und zur Verherrlichung des spanischen Namens erfunden; denn ein Kreuzzug unter Alphons VIII. von Castilien hat, nie Statt gefunden; der Titel bezieht sich auf die Wiedereinnahme Jerusalems durch Saladin. Pope legte besondern Werth auf dieses Werk und sagt, daß er es mit Eunst gearbeitet und mit Strenge geßilt habe. Diese Heile aber läßt sich dem Gedicht am wenigsten ansehen, denn sein Hauptfehler ist die endlose Breite und die Uebermenge der Episoden unter denen der Faden der Haupthandlung oft ganz verschwindet. Sieht man indeß von diesem Grundmangel des Ganzen ab, so kann man vielen Einzelheiten seine Bewunderung nicht versagen; dahin gehören: die abenteuerliche, aber überaus geniale Schilderung des Tempels des Ehrgeizes im fünften Gesang; die Beschreibung der Pest und des Todes der Sibylla eben da; die Liebesgeschichte des Gloriant und der Praxaide und der Streit der Ritter um das Schwert des Don Juan de Aguilar, im zehnten; die Episode von der Jüdin Rachel, im neunzehnten Gesang, u. s. w. Solche Glanzstellen waren es vermuthlich, die den Italiener Marino (den Verfasser des Abone) bestimmten, Pope's Jerusalem über das des Tasso zu stellen.

Eine der vielen literarischen Akademien, die um diese Zeit in Spanien bestanden, drückte im Jahre 1609 den

Wunsch aus, daß der gefeiertste Schauspieldichter ihr seine Ansichten über die Regeln der dramatischen Kunst mittheilen möge. Auf diese Veranlassung verfaßte Lope seine „neue Kunst, in jetziger Zeit Comédien zu machen,“ ein interessantes Werkchen, das bei dem Versuche, seinen Charakter als Dramatiker zu bestimmen, nicht übersehen werden darf und unten näher besprochen werden soll ¹¹⁰⁾.

Um diese Zeit wurde Lope in verschiedne literarische Streitigkeiten verwickelt, die meistens aus dem kleinlichen Reide minder berühmter Schriftsteller über seinen immer wachsenden Ruhm hervorgingen. Góngora, ein reiziger und talentvoller Mann, dessen Jugendwerke, Romane und Pieder im spanischen Nationalstyl, zum Theil zu dem Meisterhaften gehören, was in dieser Art gedichtet worden ist, wurde durch die geringe Kunst, die das Publikum ihm schenkte, zu satyrischen Angriffen auf seine beliebteren Zeitgenossen aufgereizt und verschonte auch Lope'n nicht. In einem Sonett rieth er ihm, alle seine Werke auszustreichen, außer dem heiligen Hilde, der nur seines Gegenstandes wegen verschont bleiben soll, und zu dem Unglück Jerusalems, unter dem Joche der Ungläubigen zu sein, nicht auch noch das zu fügen, von ihm besungen zu werden. In einem zweiten machte er sich über ein allerdings seltsam

¹¹⁰⁾ Diese zum Velasquez und Navarrete im Leben des Herran- tes setzen den Arte nuevo de hacer comedias in's Jahr 1603; Moratin gibt 1600 als die Entstehungszeit an, und diese Angabe scheint die richtigere zu sein, denn die Zahl der von ihm verfaßten Comédien, die Torre hier nennt, stimmt ungefähr mit der, die Pacheco in seiner der Jerusalem conquistada beigegebenen Eobrede auf den Dichter nennt, und übersteigt bedeutend die Summe, welche 1603 in der Eobrede zum Perogrino angegeben wird.

buntschediges Sonett von Pope lustig, das aus mehreren Dichtern in vier Sprachen zusammengestellt ist. „Aus Himmels willen, Pruder Pope — heißt es in diesem Epigramm — streich mir dein Sonett aus Versen von Ariost und Garcilaso aus, und schreib mir nicht solch Zeug in vier Sprachen, damit nicht vier Nationen sehen, daß du fälsch!“ Wahrhaft hämisch aber war ein drittes, in dem er sich Angriffe auf die persönlichen und Familienverhältnisse des Dichters erlaubte, sich über sein Wappenschild lustig machte, das unter seinem Portrait vor dem Peregrino gestochen war u. s. w. Pope setzte diesen leidenschaftlichen Angriffen Ruhe und Mäßigung entgegen. „Ich liebe, die mich lieben — sagt er in einer seiner Episteln — aber hasse nicht, die mich hassen.“ Als aber seine Gegner sich später jener geschraubten und schwülstigen Schreibweise ergab, die unter dem Namen Gongorismus oder Estilo culto zur Genüge berüchtigt ist, glaubte er, dem Verderben, das von hier aus die spanische Literatur bedrohte, entgegen treten zu müssen. Bei jeder passenden Gelegenheit schwang er die Geißel der Satyre gegen die Cultos und parodirte in seinen Comödien ihren unverständlichen Galimatias durch den Mund geistloser Stutzer. Auch unter seinen kleinern Gedichten finden sich viele Spottverse gegen die neue Sekte; so ein Sonett, ganz im Culto-Styl, in welchem es am Ende heißt: „Verstehest du, Fabio, was ich eben sagte?“ — „Wie sollte ich es nicht verstehen!“ — „Du lügst, Fabio, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht.“ In einem andern Sonett beschwört er den Cultus-Teufel, daß er aus einem von ihm Besessenen entweiche und ihm das Vermögen lasse, seine vaterländische Castilische Zunge zu reden. Mit Ernst und Ruhe prüfte er

endlich (1621) den neuen Styl in dem *Discurso de la nueva poesia*, in welchem folgendes strenge, aber treffende Urtheil über Góngora und dessen Schule ausgesprochen wird: „Er wollte die Kunst und selbst die Sprache mit Verzierungen und Figuren bereichern, auf die man vor ihm gar nicht verfallen war. Wenn es, wie man behauptet hat, seine Absicht gewesen ist, von Niemanden verstanden zu werden, so hat er nach meiner Meinung seinen Zweck vollkommen erreicht. Viele haben sich, durch den Reiz der Neuheit verführt, dieser Gattung von Poesie in die Arme geworfen; und vielleicht nicht mit Unrecht, denn in der gewöhnlichen Schreibweise würden sie Zeit ihres Lebens keine Dichter geworden sein, in der neuen aber wird man es in Tagesfrist. Mit einigen Inventionen, vier Sentenzen, sechs lateinischen Worten und eben so vielen pomphaften Phrasen fühlen sie sich so hoch erhaben, daß sie sich selbst nicht mehr kennen noch verstehen. Ein Werk aus lauter Figuren zusammenzuschreiben, ist eben so fehlerhaft, als wenn eine Frau, welche sich schminkt, die Schminke nicht auf den Wangen, sondern auf der Nase, der Stirn und den Ohren anbringen wollte. In der That gleicht ein Nachwerk von Tropen und Bildern einem aufgeblasenen hochgefärbten Gesicht nach Art der Engel, die bei'm jüngsten Gericht die Posaunen blasen, oder der vier Winde auf den Landkarten. Man sagt wohl, schön klingende Worte und rednerische Figuren seien ein Schmuck für die Rede, wie Email für das Gold; gut! aber wenn das Email das ganze Gold bedeckt, so wird es nicht mehr ein Schmuck, sondern eine Verunstaltung desselben sein. Manche gute Köpfe Spaniens haben sich durch dies gefährliche Beispiel verderben lassen, und

mancher ausgezeichnete Dichter, der, wenn er nach seinen natürlichen Kräften und in der ihm eigenthümlichen Sprache geschrieben hätte, den allgemeinsten Beifall verdient haben würde, hat, indem er zum Culto-Styl überging, Alles verloren und sich selbst mit.“

Trotz der Schärfe dieser Kritik ließ Lope in derselben Schrift dem entschiedenen Talent Góngora's volle Gerechtigkeit widerfahren, und dedicirte ihm zwei Jahre später (1623) das Schauspiel *Amor secreto hasta zelos* (B. XIX), indem er ungeheuchelte Hochachtung vor seinem Geist und Charakter aussprach.

Man hat in neuerer Zeit auch von einem Streit zwischen Cervantes und Lope gesprochen und bald Jenen, bald Diesen der Ungerechtigkeit gegen den Anderen beschuldigt. Allein es genügt, einen Blick auf die Werke der beiden größten Dichter ihrer Zeit zu werfen, um sie von dem Verdacht gereinigt zu sehen, aus Eifersucht ihr gegenseitiges Verdienst verkannt zu haben. Der scheinbare Hader zwischen Beiden ging nicht von ihnen selbst, sondern von den kleinen Geistern jener Zeit aus, welche unter dem Vorwande, für das Interesse jener gefeierten Namen zu kämpfen, ihren eignen Leidenschaften in Zänkereien Lust machten, wie die Mittelmäßigkeit sie von jeher geliebt hat. Cervantes hatte in der Musterung von Don Quixote's Bibliothek, und vor Allem in dem Urtheil des Sanonius über die dramatische Literatur manche Sittlichkeit verlegt, und allerdings auch Lope'n nicht mit uneingeschränktem Lobe überschüttet. Einer der blinden Anhänger des Letztern nahm an, daß die oben erwähnten satirischen Sonette aus derselben Quelle geflossen seien, und antwortete durch ein Pa-

quill voll hochhafter und wirkloser Schmähungen gegen den Verfasser des Don Quijote. Obgleich nun jene Sonette in zwei alten Handschriften der Madrider Bibliothek dem Gongora zugeschrieben werden, dem sie auch dem Styl nach unverkennbar angehören, hat la Puerta das eine derselben von Neuem als ein Product des Cervantes abdrucken lassen und ihn auf diesen Grund hin der Ungerechtigkeit gegen seinen großen Zeitgenossen gelehrt.

Auch der fingirte Avellanada, der böswillige Feind des Cervantes und Verfasser des unächtigen zweiten Theils von Don Quijote, gab vor, eine Lanze für Lope gegen dessen Feind zu brechen. Aber alle diese Machinationen konnten das gute Vernehmen der beiden großen Männer nicht stören. Wenn Cervantes nicht immer mit Lope zufrieden war und unverhohlen sein Bedauern aussprach, daß der überfruchtbare Liebling des Publicums seinen bleibenden Ruhm nicht selten der augenblicklichen Popularität opfere, so sagte er in weit gelinderen Ausdrücken dasselbe, was Lope oft selbst eingestand; und gerade diese Aufrichtigkeit bewährt um so mehr die Nothwendigkeit des großen Lobes, das er ihm in fast allen seinen Werken spendet, von dem Canto de Caliope an, wo er den kaum zweiundzwanzigjährigen Lope preist, bis zur Reise auf den Parnass, wo er ihn einen ausgezeichneten Dichter nennt, den in Prosa und Versen Keiner übertrefte, ja nur erreiche. Und ebenso war Lope stets bereit, die Verdienste seines vermeintlichen Gegners anzuerkennen, wie man sich aus zwei Stellen der Dorotea, aus der Dedication seiner frühen Novelle und dem Laurel de Apolo überzeugen kann.

Die edle Mäßigung, mit der Cervantes aussprach, was nach seiner Uebersetzung an Lope zu tadeln war, und die

gewiß das beste Zeugniß seiner reinen Triebfedern ist, tritt um so klarer hervor, wenn man sie mit den bitteren Kritiken vergleicht, die andere Schriftsteller über den Liebling des Tages ergossen. Als die heftigsten unter diesen Gegnern Lope's sind Christoval de Mesa, Nicer Andre's Rey de Artieda, Güteban Manuel de Villegas und Christoval Suarez de Figueroa zu nennen; hauptsächlich war es die Unregelmäßigkeit seiner Comödien, was sie zum Zielpunkt ihrer Angriffe machten; aber diese waren so ganz auf einseitige Vorurtheile und Halbverständniß der Aristotelischen Regeln gestützt, daß sie nur selten wahrhafte Blößen treffen konnten ¹¹⁷⁾.

Auch verhallten diese einzelnen tadelnden Stimmen ganz in dem lauten Beifall des Publicums. Die Bewunderung Lope's stieg von Stufe zu Stufe bis zur Andeutung. Die Idee von Trefflichkeit war so innig an seinen Namen geknüpft, daß man ihn gebrauchte, um irgend etwas in seiner Art Vollkommenes zu bezeichnen. Ein Lope-Schmuck, ein Lope-Diamant, ein Lope-Gemälde waren die Mode-Ausdrücke für den höchsten Grad von Vortrefflichkeit ¹¹⁸⁾. Gelehrte und Freunde der Poesie drängten sich aus allen Gegenden der Halbinsel nach Madrid, um den Wundermann zu sehen, und selbst Italiener begaben sich in der einzigen Absicht, den großen Dichter kennen zu lernen, nach

¹¹⁷⁾ Christoval de Mesa, *Himno* 1611, fol. 187 und 216. — Artieda, *Discursos y epigramas*, fol. 87. — Villegas, *Eroticas*, epist. VII. — Figueroa, *el Pasajero*. Madrid, 1617. fol. 103 und 104.

¹¹⁸⁾ Pinelo, *Anales de Madrid*, Manuscr vom Jahr 1633. — Francisco Manuel de Melo, *Apologos Dialogales* 1657, pag. 335. — Quevedo vor den *Obras de Burguillos*. — Montalvan l. c.

Spanien ¹¹⁹⁾. Sobald Lope sich nur auf der Straße zeigte versammelte sich das Volk, um ihn anzustarren, und selbst der König blieb ehrfurchtsvoll und bewundernd stehen, wenn er dem seltenen Manne begegnete. Klugheit forderte jeden Schriftsteller auf, in diese allgemeine Bewunderung einzustimmen, oder sie wenigstens nicht zu stören. Pedro de Torres Ramila, Geistlicher und Lehrer der Grammatik in Alcalá de Henares, hatte eine Schrift voll bitterer Schmähungen gegen Lope verfaßt, konnte aber in Spanien keinen Verleger finden; das Libell wurde 1617 unter dem Titel *Spongia* in Paris gedruckt. War der Angriff heftig, so blieben ihm die Anhänger des Angegriffenen in ihrer Antwort an Wuth und Leidenschaftlichkeit nichts schuldig. Francisco Lopez de Aguilar, Presbyter und Ritter des Ordens vom h. Johannes, und Alonso Sanchez, Professor des Griechischen, Hebräischen und Chaldäischen an der Uni-

¹¹⁹⁾ Fabio Branchi, der Herausgeber der italienischen Trauerschriften auf Lope's Tod, erzählt: Negli anni del 30. 31. 32. che mi trovai in Madrid conobbi e praticai il famosissimo Poeta Spagnuolo Lope de Vega, e sebbene mio principal fine di andare in Spagna doveva essere per conoscere quest' insigne uomo, fu almeno la cosa, che portai più raccomandata al mio desiderio, e con ragione, perchè trovai in quel fertilissimo Ingegno ed erudito soggetto, che la fama era minore del suo merito. Lo praticai secretamente e posso dire, che in tre anni nessuna Commedia sua uscì in Teatro, che io non la sentissi una o due volte, trovando sempre che ammirar di nuovo. In fine ricco di tutte le sue opere stampate e di molte manuscritte ed obbligato delle sue cortesie me ne tornai in Italia, dove feci invidia a quelli, che mi sentivano dire aver praticato il gran Lope de Vega. Dopo continui seco la corrispondenza, finchè intesi il suo passaggio a miglior vita. — *Essequie poetiche in den Obras sueltas* T. XXI pag. 3.

versität zu Alcalá, verfaßten eine Gegenschrift unter dem Titel *Expostulatio Spongine*, in der sie ihren Meister mit den ungemessensten Lobsprüchen überhäuften. Weit entfernt, die dramatische Kunst verlegt zu haben, sei Lope selbst der Inbegriff aller dramatischen Kunst; Ramila aber verdiene wegen seiner literarischen Keßerei, öffentlich gepeitscht und dann aufgehängt zu werden. Auch der berühmte Mariana, der sonst dem Theater nicht gewogen war, verfaßte ein griechisches Epigramm, worin der Kritiker ein aufgeblasener Dummkopf, ein Plagiator und Galgenstrick genannt wurde; und Mariner von Valencia ein lateinisches, in dem er sehr höflich sagte, Ramila sei ein Esel an Stimme und Seele, vom Kopf bis zu den Füßen, kurz ein Esel in Allem.

Weit seiner wußte Lope selbst seine Gegner abzufer-
tigen. Auf den Titel eines seiner Werke ließ er einen Kof-
läser stecken, auf der Plume stehend, die er angreifen
wollte; darunter stand das Distichon:

Audax dum vegae irrupit scarabaeus in hortos

Fragrantia derit victus odore rosae.

Auf eben diesen Streit ist wohl die frostige Allegorie vom
Streich der Drossel mit der Nachtigall im zweiten Theil der
Philomena zu deuten. Dies Gedicht erschien 1621, mag
aber etwas früher verfaßt sein.

Die Sammlung von Lope's Comödien war bis zu
acht Bänden angewachsen. Da sie ohne Redaction des
Dichters gedruckt wurde, konnten mannigfaltige Verstümme-
lungen nicht fehlen. Aus diesem Grunde entschloß sich
Lope im Jahre 1617, selbst eine ächte Ausgabe zu veran-
stalten, die mit dem neunten Theil der ganzen Sammlung

beginnt. In der Vorrede zu diesem Bande sagt er, nur die verunstalteten Abdrücke seiner Stücke bewögen ihn, sie selbst herauszugeben, obgleich sie nicht in der Absicht geschrieben seien, der Kritik des lesenden Publicums unterworfen zu werden. Er versah von nun an jeden Band mit einer Vorrede, revidirte die Comödien und besorgte auf diese Art die Herausgabe von zwölf Bänden (Band 9 bis 20) oder hundert und vierundvierzig Comödien, welche mithin als die correctesten und zuverlässigsten der Sammlung anzusehen sind.

Als Philipp IV. im Jahre 1621 den spanischen Thron bestieg, fand er Lope'n im Besitz einer unbegrenzten Autorität über Schauspieler und Publicum. Als leidenschaftlicher Freund des Theaters schenkte er allen dramatischen Dichtern von einiger Bedeutung seine Gunst, richtete aber natürlich seine größte Aufmerksamkeit auf den gefeiertsten von allen. Doch der junge Monarch liebte in der Schauspielkunst vorzüglich das äußerlich Glänzende und errichtete in seinem Palast von *Buen Retiro* ein Theater, das an Pracht der Einrichtung und der Decorationen und an Vollkommenheit der Maschinerie alle übrigen Bühnen übertraf. Besonders willkommen waren ihm daher Schauspiele, die zur Entfaltung dieses glänzenden Apparats Gelegenheit gaben, und er fand Dichter genug, die dergleichen nach seinem Wunsch verfaßten. Um dem Sinn des Königs zu entsprechen, schrieb auch Lope einige derartige Stücke, wie *La selva sin amor*, *El vellocino de oro*, *Adonis y Venus*, *El Labirinto de Creta*. Aber besondere Reizung konnte er nicht zu dieser Gattung fassen. Er scheint richtig gefühlt zu haben, daß dergleichen Theaterpomp das Wesent-

liche der dramatischen Kunst eher erdrücke, als fördere. In der Vorrede zum 16. Bande der Comödien läßt er das Theater sich beklagen, daß Directoren, Dichter und Publicum zu vielen Werth auf Scenikunst und Augenreize legten.

Im Jahre 1618 ward Lope zum apostolischen Protonotar beim Erzbisthum Toledo ernannt; allem Anschein nach eine bloße Ehrenstelle ohne wirkliche Functionen. Schon seit längerer Zeit war er auch familiar der Inquisition, ein Titel, der von allen denen gesucht wurde, welche die Reinheit ihres Stammes nach spanischen Begriffen außer allen Zweifel stellen wollten.

Die Productivität unseres Dichters scheint mit den Jahren eher zu- als abgenommen zu haben; selten verstrich ein Monat, ja eine Woche, daß er nicht ein Stück auf die Bühne brachte; selten ein Jahr, daß er nicht noch irgend ein anderes literarisches Werk herausgab. Bei den poetischen Wettkämpfen, die in den Jahren 1620 und 1622 zur Feier der Beatification und Canonisation des h. Isidorus veranstaltet wurden, übertraf er alle Concurrenten der Preisschriften in der Zahl der Producte. Für jede Dichtungsart war ein Preis ausgesetzt, derselbe Dichter aber konnte nur einen gewinnen. Lope erhielt beide Male den der Ode; aber seine fruchtbare Muse, hiermit nicht zufrieden, lieferte, außer einer Menge von Sonetten und Romanzen auf den Gegenstand der Feier, noch zwei Comödien, die das Leben des Heiligen darstellten und während der Festlichkeiten zu seinen Ehren aufgeführt wurden. Auch gab er eine Beschreibung der Feste nebst einer Sammlung der Preisgedichte heraus.

Nicht lange nachher (1623) erschienen die *Circe*, ein mythologisches Gedicht in drei Gesängen, und 1624 die *Triunfos divinos*, welche nach dem Muster der Triumphe des Petrarke gebildet sind, aber ausschließlich religiöse Gegenstände verherrlichen. Vor den letzteren befinden sich zwei empfehlende Sonette von seinen Kindern, Lope Felix und Feliciano Felix de Vega.

In die nämliche Zeit fallen noch seine zum Theil vortrefflichen Novellen in Prosa; ein historisches Gedicht von dem wunderthätigen Bilde der *Virgen de la Almudena*; ein mythologisches „*Proserpina*,“ das nicht mehr vorhanden zu sein scheint; ein anderes, *Orfeo*, das unter Montalvan's Namen gedruckt ist, aber nach N. Antonio von Lope sein soll, der es seinem jungen Freunde überlassen habe, um diesen berühmte zu machen; die Gedichte *la mañana de San Juan* und *la Rosa blanca*; endlich zahlreiche kleine Boesien geistlichen und weltlichen Inhalts, Sonette, Romanzen, Canzonen, Episteln u. s. w., die, so wie die aus seiner früheren Periode, hier nicht namhaft gemacht werden können ¹²⁰⁾.

Des Lobes überdrüssig und besüchzend, er habe den Beifall des Publicums mehr der Mode als dem wirklichen Gehalt seiner Schriften zuzuschreiben, entschloß er sich zu dem Experiment, seine „Selbstgespräche mit Gott“ unter dem fingirten Namen eines D. Gabriel Vadocopo herauszugeben. Indessen erlangte dieses Werk von ganz adectischem Inhalt eben so viel Ruf und fand eben so viel Beifall, wie seine früheren Producte.

¹²⁰⁾ Man findet dieselben, so wie überhaupt die nicht dramatischen Werke des Lope de Vega, beisammen in den *Obras sueltas de L. d. V. Madrid. 1776 ff. 21 Bände in 4.*

Im Jahre 1627 publicirte er die *Corona trágica*, ein historisches Gedicht zur Ehrenrettung der unglücklichen Maria Stuart, für dessen Dedication an Papst Urban VIII. er zum Doctor der Theologie und zum Ritter des Johanniterordens ernannt wurde. Auf die letztere Auszeichnung bezieht sich der Titel Frey, den er von jetzt an seinem Namen hinzufügte.

Sein 1630 erschienener *Laurel de Apolo* in neun Gesängen oder Silvas ist ein weitschweifiges und ermüdendes Encomium auf fast alle damals irgend berühmten Porten Spaniens, die als Bewerber um den Lorbeerfranz dargestellt werden, den Apoll zu spenden hat. Man kann diesem seltsamen Nachwerk, das mit der Poesie nicht viel gemein hat, kaum einen anderen Werth beilegen, als daß es uns Namen und hie und da auch Notizen von 330 spanischen Dichtern aufbewahrt hat.

Die beiden letzten Werke, die Lope selbst der Presse übergab, waren die oben genannte *Torotea* (1632), die er selbst das liebste Kind seiner Muse nennt, und eine Sammlung meist früher entstandener burlesker Gedichte, für die er den fingirten Namen *Tomé de Burguillos* annahm. Unter den beinahe ohne Ausnahme vortrefflichen Stücken dieses Bandes befindet sich auch das berühmte komische Epos, die *Gatomachie*. Die Meinung Einige, welche Lope nur für den Herausgeber hält und einen wirklichen Burguillos als Verfasser annimmt, scheint sich auf gar keine zureichenden Gründe berufen zu können; schon Quevedo spricht in seiner der ersten Ausgabe vorgegedruckten Approbation des Buches ziemlich unverholen aus, daß er unseren Dichter und den vergblichen Autor für dieselbe Person halte.

Mit dem 20. Bande (1625) hatte Lope die Fortsetzung

der Herausgabe seiner Comödien abgebrochen, man weiß nicht recht, aus welchen Gründen. Zwar lesen wir bei Montalvan, er habe aus Gewissensscrupeln in den letzten Jahren seines Lebens der dramatischen Poesie entsagt; allein es ist gewiß, daß er noch bis in's Jahr 1631 fortgefahren hat, für's Theater zu schreiben, denn noch im Sommer dieses Jahres verfaßte er auf Ansuchen des Herzogs von Olivarez eine Comödie, die in der St. Johannisnacht vor Philipp IV. aufgeführt wurde ¹²¹⁾, und in der um dieselbe Zeit geschriebenen *Egloga a Claudio* gibt er die Zahl seiner Comödien auf eine so ungleich höhere Summe an, als in dem Vorbericht zu dem erwähnten Bande, daß man zu der Annahme gezwungen wird, seine Thätigkeit in diesem Fache habe sich in den dazwischen liegenden Jahren eher gesteigert als vermindert.

Montalvan, der in dieser Zeit täglichen Umgang mit ihm gepflogen zu haben scheint, schildert sein Leben als äußerst eingeengt. Mit größter Strenge unterzog er sich der Ausübung aller Pflichten, die ihm als Geistlichen und Mitglied der verschiedenen Congregationen oblagen; er las jeden Morgen Messe, theils in der Capelle seiner Wohnung, theils in der Parochialkirche, theils, aus Anhänglichkeit gegen seine Tochter Marcela, im Kloster der Barfüßerinnen; er besuchte die Hospitäler, um den Kranken den letzten Trost zu spenden, und fehlte bei keinem Leichenbegängniß; man erzählt sogar, er habe einmal bei einem solchen selbst den Todtengräberdienst versehen ¹²²⁾. Die liebste Gr-

¹²¹⁾ Pellicer, l. c., t. p. 177.

¹²²⁾ Oracion á la muerte de Lope de Vega por el Doctor Luis Cardoso.

holung, die er sich von seinen Arbeiten gönnte, war die Cultur eines kleinen Gartens, den er neben seiner Wohnung besaß.

Von der Zärtlichkeit, mit der Lope an seinen Kindern hing, und von der liebevollen Besorgniß, mit der er ihr Schicksal verfolgte, sind seine Episteln ein redendes Zeugniß; überhaupt muß man diese Episteln lesen, um den großen Dichter auch als Menschen lieben zu lernen. Marcela war, wie wir wissen, etwa seit 1622 durch die Klostermauern von ihm getrennt. Um dieselbe Zeit hatte ihn auch der junge Lope Felir verlassen und war unter dem Marques von Santa Cruz, Sohn ebendessen, unter dem unser Dichter seine ersten Waffenthaten verrichtet hatte, in Kriegsdienste getreten (Epist. à D. Franc. de Herrera). Es scheint, daß dieser junge Mann, den man auch unter den Concurrenten bei dem ersten Wettstreit zu Ehren des h. Isidor antrifft, eine Zeit lang geneigt gewesen war, sich ganz der Poesie zu widmen; aber der Vater hatte ihn, wie aus den an ihn gerichteten Worten vor der Comödie *El verdadero amante* (C. d. L. d. V., P. XIV.) hervorgeht, hiervon abzubringen gesucht. „Wenn du — lauten diese Worte — worvor Gott dich behüte, Neigung zum Versmachen bekommen solltest, so laß das Dichten wenigstens nicht dein Hauptstudium sein, denn es würde dich von Wichtigerem abziehen und dir keinen Vortheil bringen. Du brauchst kein anderes Beispiel zu suchen, als meines; denn wie viele Jahre du auch leben magst, du wirst nicht dahin gelangen, den Herren deines Vaterlandes so viele Dienste zu leisten, wie ich; und welcher Lohn ist mir dafür zu Theil geworden? Ich habe, wie du weißt, nichts als ein armes Haus, ein

armes Bett, einen armen Tisch und ein Gärtchen, dessen Blumen meine Sorgen zerstreuen. Ich habe neunhundert Comödien geschrieben, zwölf Bücher über verschiedene Gegenstände in Prosa und Versen und so viele einzelne Papiere über vermischte Gegenstände, daß das Gedruckte niemals die Summe dessen, was noch zu drucken ist, erreichen kann; und ich habe mir Feinde, Tadler, Nachstellungen, Reid, Nachrede, Mißbilligungen und Sorgen zugezogen, die kostbarste Zeit verloren, und kann dir nun, da das Alter genahet ist, nichts hinterlassen, als diese unnützen Rathschläge. Diese Comödie, *el verdadero amante*, wollte ich dir widmen, weil ich sie in deinem Alter geschrieben habe; obgleich sie damals gepriesen wurde, wirst du daraus ersehen, wie schwach mein Anfang gewesen, und ich mache dir zur Bedingung, daß du sie dir nicht zum Vorbilde nimmst, um von Vielen gehört, von Wenigen geachtet zu werden.“ Als der Sohn sich bald darauf, der Dichtkunst entziehend, in's Kriegerleben begab, scheint indessen der Vater beinahe Reue über seine nur allzu tren befolgten Rathschläge empfunden zu haben.

Die oben citirte Stelle ist für Lord Holland (aus dem fast alle uns bekannte biographische Artikel über Pope geflossen sind) ein Anlaß gewesen, unseren Dichter des Unbegriffs und der Ungenügsamkeit zu zeihen, daß er, vom Volke vergöttert, von den Großen gesucht, mit Ehren und Pensionen überhäuft, doch sein Glück nicht seinen Verdiensten gleich geachtet habe. Zur Begründung seiner Anklage führt der englische Autor die Summen an, die nach Montalvan durch Pope's Hände gegangen sind. Aber was folgt am Ende aus diesen Angaben, die man bei Montalvan's Reizung

zu Vergrößerungen und nach Analogie seiner übrigen Zahlenanführungen, auf die wir bald kommen werden, noch allen Grund hat, für sehr übertrieben zu halten? 80,000 Ducaten für Gemälden, 6000 für Autos, 1100 an Honorar für die übrigen Schriften, 10,000 an Geschenken von verschiedenen Großen — zusammen 97,000 Ducaten oder das Aequivalent von etwa 250,000 Franken heutigen Geldes; diese Summen, auf ein dreundsiebzigjährige Leben oder wenigstens auf eine fünfzigjährige Schriftstellereisbahn vertheilt, und dazu 740 Ducaten jährlichen Einkommens in Pfünden, mögen wirklich kaum hinreichend gewesen sein, um Pope's Bedürfnisse, die Erziehung und Unterhaltung seiner Kinder und seinen Hang zur Wohlthätigkeit zu bestreiten. Seine Freigebigkeit gegen die Armen war so groß, daß seine Wohnung von allen Bedürftigen als ihre Zufluchtsstätte angesehen wurde. Und wenn er die Almosen vielleicht zu verschwenderisch vertheilte, kann das einen Flecken auf seinen Charakter werfen? Es ist gewiß, daß er sich und seine Familie hintansetzte, um Anderen geben zu können; als seine Tochter Heliciana sich (gegen 1630) mit D. Luis Nizategui vermählte, war er unvermögend, ihr eine Mitgift zu geben und sah sich genöthigt, die Freigebigkeit des Königs um eine solche anzusprechen. — Was nun die Klagen über Verennung seines Talents, über kurzfristige Tadler, die er sich zugezogen, anbelieft, so beziehen sich diese ohne Zweifel auf die damals (1620) erst kurz vorhergegangenen litera-

123) Wie gedankenlos Montalvan diese Zahlen hingeschrieben hat, geht daraus hervor, daß er zuerst die Einkünfte der Großen, die Pope überhaupt empfangen, auf 10,000, und dann die des Herzogs von Sesia allein auf 24,000 Ducaten setzt.

riſchen Streitigkeiten, deren oben gedacht wurde, und können in Hinſicht auf die hämiſchen Angriffe eines Ramila, Góngora u. ſ. w. nur für völlig begründet gehalten werden. Lope de Vega kannte und fühlte ſein Verdienſt und der Gedanke an das, was er geleistet hatte, durfte ſeine Bruſt mit ſtolzem Selbſtbewußtſein erfüllen; aber nichts kann grundloſer ſein, als der auf ihn gewälzte Vorwurf der ſchriftſtelleriſchen Güteleſt. Er ſelbſt kritiſirte ſeine Werke ſchärfer als es irgend einer ſeiner Gegner vermochte; er ſtoß den äußeren Glanz und die Ehrenbezeugungen und ſagte zu einem Biſchof, der ihn zu ſich einlud: „wenn Ew. Gnaden wollen, daß ich Sie häufiger beſuchen ſoll, ſo müſſen Sie weniger Umſtände mit mir machen;“ in der Zeit endlich, als ſein Dichterruhm auf dem Gipfel ſtand (den letzten fünfzehn Jahren ſeines Lebens), als alle getheilten Meinungen ſich in einen einſtimmigen Chor des Lobes und der Bewunderung für ihn verwandelt hatten, als das Volk, deſſen Abgott er war, ſich, wo er nur erſchien, um ihn verſammelte, als Gelehrte und Leute aller Stände ſich aus allen Gegenden Spaniens nach Madrid drängten, um ihn zu ſehen, und ſelbſt der König auf den Straßen ſtehen blieb, um den „Phönix von Spanien“ das „Wunder der Natur“ zu betrachten, ließ er die Worte des Seneca „**Laudes et injuria vulgi in promiscuo habendae sunt**“ unter ſein Portrait ſetzen.

Im Beginn des Jahres 1635 war Lope von zwei ihn tief betrübenden Ereigniſſen betroffen worden, deren auch nur eines, wie Montalvan ſagt, genügt haben würde, den kräftigſten Geiſt zu beugen. Was dieſes für Begebniffe geweſen ſeien, wird uns nicht gemeldet; wenn man Vermuthungen wagen darf, ſo war das eine der Tod des jungen

Lope Felix, von dem außer Zweifel zu sein scheint, daß er den Vater nicht überlebt hat. Wie dem auch sei, es ist gewiß, daß die Lebenskraft unseres Dichters von diesem Zeitpunkt an wie gebrochen war. Am 6. August, nachdem er mit Montalvan und einem der gemeinschaftlichen Freunde zu Mittag gegessen hatte, drückte er den Wunsch nach einem baldigen Tode aus. Dieses Verlangen stellte in Kurzem in Erfüllung gehen. Am Freitag, den 18. desselben Monats, stand er, seiner Gewohnheit gemäß, früh Morgens auf, las Messe und wässerte seinen Garten. Obgleich er sich sehr schwach fühlte, wollte er, wie doch seine Unpässlichkeit ihm gestattete, das Fasten nicht unterlassen; ja er geißelte sich sogar mit seiner gewöhnlichen Strenge. Gegen Abend desselben Tages ging er aus, um einer Disputation im Collegium der Schotten beizuwohnen; dort vermehrte sich sein Unwohlsein; er wurde nach Hause gebracht und mußte sich zu Bette legen. Die Krankheit wurde alsbald für lebensgefährlich erkannt. Noch am Abend zuvor hatte er ein Sonett auf den Tod eines portugiesischen Edelmanns und ein längeres Gedicht *el Siglo de Oro* geschrieben. Erst mit dem Leben also hörte Lope auf zu dichten. Am 19. und 20. zeigte sein Zustand immer bedenklichere Symptome; man wandte Aderlässe an, allein vergebens. Am Sonntag gegen Abend ließ er sich die letzten Sacramente reichen und verlangte nach seiner Tochter Feliciana, um sie zu segnen; alsdann versammelte er seine Freunde um sich und nahm von ihnen Abschied, indem er sie zur Frömmigkeit, Eintracht und christlichen Liebe ermahnte. „Der wahre Ruhm — sagte er zu Montalvan — besteht in der Tugend, und ich würde gern allen Beifall, der mir zu Theil geworden ist, hingeben, um

Ein gutes Werk mehr gethan zu haben.“ Hierauf wandte er sich zu einem Bilde der heiligen Jungfrau von Atocha und richtete ein brünstiges Gebet an dasselbe, bis er erschöpft zurücksank und, allein unter Obhut eines Arztes gelassen, eine sehr unruhige Nacht verbrachte. Am folgenden Morgen vermochte er, obgleich bei vollem Bewußtsein, kaum noch vernehmbar zu sprechen. Seine Freunde fanden ihn, die Lippen fest auf ein Crucifix gedrückt, andachtsvoll den Trostreden eines Geistlichen zuhörend; sie knieten, die Nähe des ernstesten Momentes ahnend, weinend und betend um sein Lager her, bis ihnen ein schwach verhallender Schreier „Jesus, Maria!“ verkündigte, daß der letzte Kampf ausgekämpft sei. So starb Lope de Vega, dreieunfzig Jahre alt, am Montag den 21. August 1635.

Wie sehr der große Mann von Menschen aller Stände geliebt und bewundert worden war, beweist die allgemeine Bewegung, welche die Todesbotschaft nicht nur in Madrid, sondern durch das ganze Königreich hervorbrachte. Es wurde sogleich ein neuntägiger Trauergottesdienst angeordnet. Der Glanz des Leichenbegängnisses, das der Herzog von Sessa, ein Onkel des berühmten Gonzalvo von Córdoba, als Gönner, Freund und Testamentvollstrecker des Verstorbenen auf eigene Kosten veranstaltete, findet in den Annalen der Dichter wohl kaum seines Gleichen. Alle Granden, Minister, Prälaten, alle Dichter, Gelehrte und Künstler, die sich in Madrid befanden, gingen in dem Gouturte; alle geistlichen Congregationen schlossen sich von fernem Ständen an; Fenster, Balcone und selbst die Dächer der Häuser waren mit Neugierigen bedeckt und auf den Straßen wogte ein unabsehbares Menschenmeer. Der Zug, der sich durch die Massen des Volks kaum Bahn brechen

konnte, war so ausgedehnt, daß die Vordersten schon bei der Kirche St. Sebastian anlangten, bevor die Leiche noch die Straße Franco's (in der Lope's Wohnung gelegen war) verlassen hatte. Auf Bitten Martela's, welche dem geliebten Vater noch eine letzte Huldigung darzubringen wünschte, machte man einen Umweg, um bei'm Kloster der Barmhertigen vorüberzugehen; hier ward einen Augenblick geruht; dann ging es weiter in die St. Sebastiankirche, wo ein feierliches Seelenamt gehalten wurde und hierauf die Beisetzung der Leiche Statt fand. Es wird erzählt, daß in dem Augenblick, wo man den Todten vom Katafalk herabgenommen, um ihn in die Gruft zu senken, ringsum ein tiefer Seufzer gehört worden sei, als ob Spanien erst in diesem Augenblick seinen großen Dichter verloren hätte.

Die Feierlichkeiten waren hiermit nicht zu Ende. Die Gossradie der aus Madrid gebürtigen Priester, deren Mitglied Lope gewesen war, so wie die Schauspieler der Hauptstadt veranstalteten noch eigene Trauerceremonien, bei denen besondere Gedächtnisreden gehalten wurden. Die Priester schilderten ihn als einen Heiligen, eben so erhaben durch sein Genie über alle Glasfiser der Alten, wie durch seine Religion über die Heiden. Auf dem Theater ward ihm zu Ehren eine eigens für die Gelegenheit verfasste Comödie unter dem Titel *Honras que se hicieron à Lope en el Parnaso* gespielt. Hundertundsechzig spanische Dichter und Dichterlinge endlich wetteiferten, sein Grab mit Oden, Decimen, Glossen, Sonetten, Inschriften und Trauerreden zu schmücken und lieferten an Montalvan das Material zu dem Ehrendenkmal, das er seinem verstorbenen Freunde und Lehrer unter dem Titel „*Fama posthuma à la Vida y*

muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Cárpio y elogios panegyricos à la immortalidad de su nombre. Madrid, 1636.¹²³ Septe. Sogar die Itallenischen Musen betrauernten Lope's Tod; im Jahre 1636 erschien in Venedig ihm zu Ehren mit der Aufschrift *Essequie poetiche* ein ganzer Band Klagegedichte von den berühmtesten Italienschen Dichtern.

Lope de Vega war ein schöner Mann, groß und bager von Figur, sein Gesicht bräunlich, aber voll Geist und Grazie; er hatte eine große, schön geformte Nase, sehr lebhaft und liebliche Augen und einen starken schwarzen Bart. Er war bis in seine letzten Lebensjahre vollkommen gesund, denn er hatte eine glückliche Organisation und lebte sehr ordentlich und mäßig. Im Umgang zeichnete er sich durch die Liebendwürdigkeit seines Benehmens im Gespräch durch hinreißende Beredsamkeit aus ¹²⁴). Wir besitzen noch mehrere authentische und nach dem Leben gemachte Portraits von ihm, deren eines (das vor dem Peregrino en su patria, 1604, befindliche) ihn im besten Mannesalter und in weltlicher Tracht darstellt; in den übrigen erscheint er als bejahrter Mann und in geistlicher Kleidung.

Einige seiner nachgelassenen Werke, die er selbst noch zum Druck vorbereitet hatte, wurden von seiner Tochter Feliciano und seinem Schwiegersohne D. Luis Mategui unter

¹²³) Der berühmte Lingenbes sagt in einem an das Analein von Mayenne gerichteten Briefe aus Spanien: „Je vous envoie le sonnet de Lope qui, à mon gré et selon sa réputation, est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne. — Lettre du Sieur Lingenbes écrite de l'Escurial à mademoiselle de Mayenne. Paris, 1612.

dem Titel *la Vega del Parnaso* herausgegeben. Dieselben besorgten auch im Jahre 1635 die Publication des ein- und zweiundzwanzigsten Bandes seiner Comödien. Die Bände 23, 24 und 25, welche den Schluß der Sammlung bilden, erschienen erst einige Jahre später.

Die Fruchtbarkeit des Lope de Vega ist zum Sprichwort geworden; auch wer nie eine Zeile von ihm gelesen hat, weiß doch, daß er der ungeheuerste Polygraph unter allen Originalschriftstellern alter und neuer Zeit gewesen ist. Ueberall, wo bei seinen Zeitgenossen von ihm die Rede ist, finden sich Ausdrücke des Erstaunens über die wundervolle Menge seiner Werke ¹²⁵). Die Angaben über die Zahl derselben sind indessen so verschieden und stehen zum Theil so sehr

¹²⁵) Ehen zehn Jahre vor Lope's Tode sagte Mira de Mesena: „Wenn Suidas und Quintilian ihr Erstaunen darüber ausdrücken, daß Manianer achtzig Vulturee verfaßt habe, welche Verwunderung müssen wir erst dem zollen, der mehr Werke in den drei Gattungen der Poesie geschrieben hat, als alle griechischen, lateinischen und neueren Dichter?“ (S. die Druckerklaubniß vor dem 30. Bande von Lope's Comödien.)

Nach Lope's eigener Angabe kommen auf jeden Tag seines Lebens fünf Bogen.

— — — *ante, quæ immortal possin,*

A cinco pliegos de mi vida el día,

wonach man berechnet hat, daß er 122,225 Bogen und nach Abzug seiner wenigen prosaischen Werke 21,216,000 Verse geschrieben haben müsse. Uns scheint indessen eine solche Berechnung nicht mit Sicherheit angestellt werden zu können, weil man weder über den Zeitpunkt, von dem anzufangen, noch über den Umfang eines Bogens volle Gewißheit hat.

mit einander in Widerspruch, daß man, um zu einem sichern Resultat zu gelangen, die zuverlässigsten Zeugnisse über diesen Gegenstand prüfen muß. Wir haben diese Untersuchung hier rücksichtlich der dramatischen Werke, als der unterm Gegenstande zunächst liegenden, anzustellen; von den übrigen Schriften Lope's, von denen speciell nur an einem andern Orte die Rede sein könnte, sind die meisten schon oben genannt worden; auch kann die Zahl dieser weniger problematisch sein, indem sie noch fast alle vorhanden sind und in der allgemein zugänglichen Saubach'schen Ausgabe in 20 Quartbänden leicht überblickt werden können.

Gegen Ende des Jahres 1603 gab unser Dichter im Prolog zu seinem *Perogrino* eine Liste der bis dahin von ihm verfaßten Comödien, die er indeß für nicht ganz vollständig erklärt, da er sich verschiedner nicht mehr erinnere, und die, wie er ausdrücklich bemerkt, die Autos nicht mit umfaßt. Dieses Verzeichniß liefert 219 Titel ¹²⁶⁾, im Text der Vorrede aber wird von 230 Comödien geredet. Angenommen, Lope habe seine dramatische Laufbahn im Jahre 1590 angetreten, so fallen auf jedes Jahr durchschnittlich 17 Stücke, falls man nicht die Jahre, in denen die Theater geschlossen waren und in denen daher die dramatische Muse des Dichters vermuthlich pausirte, in Abzug bringen will.

Im Jahre 1609 sagt er im *Arte nuevo de hacer Comedias*, er habe 483 Comödien geschrieben, und um dieselbe Zeit gibt Francisco Pacheco in dem vor hgr Jeru-

¹²⁶⁾ So viele wenigstens zählen wir in den vor uns liegenden alten Ausgaben (Barcelona, 1605 und Brüssel, 1608); der neue Abdruck im 3. Bande der *Obras sueltas* fügt noch 130 neue Titel hinzu, die vermuthlich einer spätern Ausgabe entnommen sind.

salen conquistada befindlichen Clogium diese Zahl in runder Summe auf 500 an. Hier hätten wir also, Lope's eigne Angabe zu Grunde legend und diese auf die seit 1603 verlossene Zeit vertheilend, mehr als 40 Stücke auf's Jahr.

In der Vorrede zum 11. Bande von Lope's Theater (1618) ist von 800 Comödien die Rede; dies wären 317 in neun Jahren oder jährlich 35.

1620 im Prolog zum 14. Bande und in der Dedication des *Verdadero amante* wird die Zahl 900 angegeben, so daß auf jedes Jahr 50 fallen.

1624 (denn so sind die vorgedruckten Licenzen datirt, wenn auch das Titelblatt die Jahreszahl 1625 trägt) in der Vorrede zu dem letzten Bande, den Lope bei seinen Lebzeiten drucken ließ, rühmt er sich, 1070 verfaßt zu haben; mithin gibt dies wieder mehr als vierzig Stücke auf's Jahr. In der *Egloga a Claudio* endlich, die um 1632 geschrieben ist, und in den Schlussworten der *Moza de cántaro* nennt er sich Autor von 1500 Comödien, wonach die acht Jahre von 1624 bis 1632 als die Periode seiner größten Fruchtbarkeit erscheinen, indem auf jedes derselben etwa 54 Stücke kommen. Die Zahl 1500 ist nun aber auch die höchste, die er selbst angibt; in einer der Gedächtnissreden auf ihn wird zwar von 1600 gesprochen; Matequi, im Vorbericht zum 22. Bande, nennt 1700, Montalvan in der *Fama posthuma* sogar 1800, und die letztere Angabe ist fast überall nachgeschrieben worden; allein nach allen Gründen der Kritik ist anzunehmen, daß die Zahl der von Lope verfaßten Comödien die Summe von 1500 nicht um vieles übersteigen habe; denn wir wissen, daß er mehrere

Jahre vor seinem Tode (Montalvan sagt sogar: muchos años) aufhörte, deren zu schreiben und vom Herzog von Eessa zur Entschädigung für den durch diesen Entschluß herbeigeführten Verlust eine Pension erhielt; über 1632 hinaus aber hat er nur noch drei Jahre gelebt.

Außerdrücklich muß bemerkt werden, daß alle obigen, aus Lope's eignen Werken gezogenen Declarationen der Anzahl seiner Stücke sich ausschließlich auf die Comödien beziehen, daß also die Autos, Loas und Entremeses noch außerdem in Rechnung zu bringen sind. Der Irrthum Montalvans nun ist entweder daraus herzuleiten, daß er die verschiedenen Gattungen von Tramen nicht gehörig aus einander gehalten hat, oder gar bloß aus seiner Sucht zur Uebertreibung, zumal er immer mehr Gewicht auf die Menge der Werke seines Vorfahrs als auf deren Güte zu legen scheint.

Wie viele Autos Lope de Vega geschrieben habe, darüber lassen uns seine eignen Aussagen im Stich; Montalvan gibt ihre Zahl auf 400 an. Ueber die Loas und Entremeses endlich sind wir gänzlich im Dunkeln.

Nur ein geringer Theil von Lope's Werken ist im Druck erschienen. Er selbst versichert in der Folge an ³ ~~Glaube~~ die Menge des Gedruckten sei, wie ungeheuer auch, doch unbedeutend gegen die des Ungedruckten.

No es minima parte, nunque excuso,

De lo que está por imprimir lo impreso

Und so scheint denn auch die Mehrzahl seiner Theaterstücke unwiederbringlich verloren gegangen zu sein. Wie viele derselben noch heute vorhanden seien, ist eine Frage, die nur nach den sorgfältigsten Nachforschungen in den

spanischen Bibliotheken und Archiven mit Genauigkeit beantwortet werden könnte; ja selbst dann kaum, indem dieses oder jenes Stück in Manuscript oder in altem Druck, der zum unicum geworden, in's Ausland gewandert sein kann¹²⁷; für ganz sicher aber läßt sich annehmen, daß auch das emsigste Suchen kaum die Hälfte des ursprünglichen Vorraths zusammenzubringen vermöchte. Die fünfundzwanzig Quartbände der alten Ausgabe von Lope's Theater enthalten 300 Comedien¹²⁸; von dieser Zahl sind aber einige Stücke anderer Verfasser, die sich in den dritten und fünften Theil eingeschlichen haben, abzugiehen, wogegen sie dadurch, daß einige Bände (z. B. der 22. und 24.) in mehreren ganz verschiedenen Ausgaben existiren und verschiedene Stücke enthalten, auf etwa 320 vermehrt wird. Hierzu kommen nun aber noch beträchtlich viele in den allgemeinen Sammlungen des spanischen Theaters, acht in der Vega del Par-

¹²⁷ Es hat vor einigen Jahren der Buchhändler Estrá (damals in London) alte Handschriften Lope'scher Comedien zum Verkauf aus, so daß sich aber befinden sich dreien im Brüg des Lord Holland u. s. w.

¹²⁸ Ein ganz vollständiges Exemplar dieser Sammlung ist, so viel uns bekannt, in keiner Bibliothek von Europa vorhanden; das am wenigsten indischen ist noch das auf dem britischen Museum in London; hier findet sich die Reihe der Bände von 1 bis 25 vollständig. Doch sind die Theile, welche unter derselben Nummer mit verschiedenem Inhalt erschienen sind, nur einfach da. Auf der königlich-französischen Bibliothek fehlen der 1., 3. und 6. Band, wofür aber die Bibliothèque de l'Arseual den 1., die Bibliothèque de Ste. Geneviève den 3. besitzt, so daß nur der 6. in Paris nicht aufzutreiben ist. Auf den spanischen Bibliotheken, wo man immer eher hundert Heiligengeichten als ein poetisches Werk antreft, scheint sich der Vollständigkeit nur annäherndes Exemplar zu existiren; und eben so wenig auf den deutschen.

Griseb. v. Lit. in Bonn. II. 20.

nano und nicht wenige in einzelnen Truden (Sueltas), die theilweise von Zeit zu Zeit neu aufgelegt worden, zum Theil aber nur in alten, höchst selten gewordenen Ausgaben auf uns gekommen sind ¹²⁹⁾.

Von den Autos des Lope de Vega scheinen nur die zwölf von Ortiz de Villena gesammelten (neu gedruckt im 18. Bande der Obras sueltas) und die vier, die er selbst in den Peregrinos aufgenommen hat, aufbewahrt zu sein. Auch die Loas und Entremeses, deren Zahl unstreitig sehr bedeutend war, sind auf wenige, die man neben den Autos und in verschiedenen Bänden der Comödien zerstreut findet, zusammengeschmolzen.

Erscheint nach dem vorhin Gesagten die Zahl von Lope's Comödien auch auf ein etwas geringeres Maas reducirt, als gewöhnlich angenommen wird, so sind doch selbst die 1500, die er ohne allen Zweifel geschrieben hat, die Autos und kleineren Stücke noch unzureichend, um ihn zum weitaus fruchtbarsten aller dramatischen Dichter zu machen; ja man kann behaupten, daß die productivsten Bühnenschriftsteller anderer Nationen mit allen ihren Hervorbringungen nicht an den dritten Theil dessen reichen, was er geliefert hat. Auch gränzt das, was wir über die Schnelligkeit, mit der er componirte, wissen, an's Uudenkbare. Zwar beruht die Behauptung Vouterweck's, er sei bisweilen in drei bis vier Stunden mit einem Schauspiel fertig geworden, auf einem Irrthum; allein die Versicherung gibt uns Lope selbst, daß mehr als hundert seiner

¹²⁹⁾ Vergleichen alle Sueltas Lope'scher Comödien, die anderweitig nicht mehr vorhanden zu sein scheinen, befinden sich im Besiz der Herren Fernand Compañ und Salvá zu Paris.

Comédien in vierundzwanzig Stunden verfaßt werden seien. Um dies so erstaunlich zu finden, wie es wirklich ist, muß man sich vergegenwärtigen, daß eine Lope'sche Comédie von ungefähr dreitausend Versen sich größtentheils in den künstlichsten Formen bewegt, indem die leichteren Affonanzen nur selten und nur für Erzählungen gebraucht werden, alles Uebrige in schwierigen Reimverschlingungen, Redondillen, Quintillen, Octaven vorgetragen wird, wozu noch häufig Sonette eingeschoben sind. Sieht man auch ganz von der unbegreiflichen Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des dichtenden Geistes ab, die einen meistens äußerst kunstreichen und complicirten Plan mit so reißender Geschwindigkeit erschinden und entwickeln und mit so vielem Glanze ächter Poesie schmücken konnte, so gränzt doch schon die Fähigkeit, eine in der äußeren Form so schwierige Dichtung in derselben Zeit zu componiren, in welcher der geschickteste Copist sie kaum abzuschreiben vermöchte, an's Unglaubliche. Man wird zu der Annahme gezwungen, daß Lope beständig im Zustande eines Improvisators war, daß jeder Gedanke ihm schon mit dem entsprechenden Ausdruck, in Vers und Reim gekleidet, entstand.

Die Betrachtung der beispiellosen Productivität unseres Dichters hat diese Ausdrücke des Erstaunens hervorgerufen. Man glaube indeß nicht, daß wir ein übermäßiges Gewicht auf die Menge seiner Werke legen, oder seine Dichtergroße nach der Zahl seiner Schöpfungen abmessen wollen. Die naheliegenden Beispiele, wie gerade die leichtesten und mittelmäßigsten Körpe Stücke in Massen von sich gegeben und die Bühnen mit faden und verächtlichen Schauspielen überschwemmt haben, müssen der bloßen Fruchtbarkeit ohne

Rücksicht auf den Werth des Erzeugten wohl alles Inponirende rauben. Gehörte Pope in diese Kategorie, so würde er zwar als Curiosität und seltsames Phänomen in den Annalen der Literatur dastehen, wir würden die Oste seiner Aether bewundern müssen, aber wir könnten seine Werke getrost in dem Staube modern lassen, den zwei Jahrhunderte auf sie gehäuft. Glücklich Weise jedoch ist dem nicht so; nicht auf die Menge seiner Hervorbringungen an sich, sondern auf die Menge des wahrhaft Ausgezeichneten und Vollendeten darunter, auf die poetische Schöpferkraft, die sich in ihnen offenbart, auf den nie versiegenden Reichtum der Erfindung, auf die Fülle der Imagination in ihnen gründet sich unsere Bewunderung. Ganz im Gegensatz zu einer einseitigen Ueberschätzung des Quantitativen von Pope's Werken erkennen wir bereitwillig an, daß er, wenn er seine Kräfte mehr concentrirt hätte, noch größer sein würde. Aber ist nicht Alles, was er hervorgebracht, von gleichem Werthe, hat Häß der Production einige seiner Dichtungen um die reife Vollendung betrogen, so kommt man wieder auf die unermessliche Zahl seiner Erzeugnisse zurück und die Betrachtung, daß er mehr vorzügliche Beispiele geschrieben, als irgend ein dramatischer Dichter der bekannten Welt, wird einen Erdmantel über die Mängel der übrigen breiten müssen. In dieser Beziehung kann nichts Treffenderes gesagt werden, als die Worte, mit denen ein Ungenannter bald nach Pope's Tode (1634) den 23. Band seiner Comödien eingeleitet hat. Die Stelle möge hier unverfälscht stehen, weil sie zugleich die Meinung der Einsichtsvollen unter den Zeitgenossen des großen Mannes repräsentirt: „Pope war der Anfang und das

Ende der Comédie; man kann von ihm sagen, daß er vor sich keinen gefunden, den er, nach sich keinen, der ihn hätte nachahmen können. Die Stücke Pope's sind von der Natur, die der Uebrigen durch die Industrie erzeugt. Die Darstellung der höheren Personen und die Würde, die er ihnen zu leihen weiß, ist einzig, und eben so einzig die Kunst, mit der er die untern Klassen zu schäubern weiß. Alle Male, daß er Panern und Pantleute in die Handlung verflocht, brachte er keine erdichteten Figuren, sondern sie selbst lebendig und lebhaftig auf die Bühne. Der Reiz ihrer Eigenschaften, die Aemuth der Wendungen und Gedankenstücke der Witz der Graciosos, Alles ist bei ihm so natürlich, wie die Blumen den Pflanzen, die Früchte den Bäumen. Und wer ist so unheimlich, bei der ungeheuern Menge von Pope's Werken großes Gewicht darauf zu legen, daß er einige Comédien gemacht hat, die geringer als die anderen sind? Wer ist so blind, daß ihm nicht die Augen aufgehen vor Verwunderung, wenn er erwägt, daß nur um Alles zu lesen, was dieser fast mehr als Mensch, der doch zu keinem ungewöhnlich hohen Alter gelangt ist, geschrieben hat, das Leben dessen, der am längsten lebt, erfordert wird?"

Der Versuch, zu dem wir uns nun wenden, eine aus Pope's Werken selbst entwickelte Darstellung seiner dramatischen Kunst zu liefern und den Standpunkt zu bestimmen, den er in der Reihe der spanischen Bühnendichter einnimmt, kann die Frage antregen: wenn von den Schauspielen dieses Dichters nur der kleinere Theil auf uns gekommen ist, kann da überhaupt noch ein abschließendes Guturtheil über seinen Character als Dramatiker gefällt werden? Hierauf dient

zur Antwort: wir haben den Verlust so vieler und zum Theil unsterblich trefflicher Stücke gewiß zu beklagen; zu beklagen, daß und durch ihn mancher ergänzende Zug für das Bild des außerordentlichen Mannes entzogen ist; allein es kann in keiner Art angenommen werden, daß das nicht zum Druck Geklangte gerade die vorzüglichsten seiner Leistungen enthalten, oder eine ganz neue Phase seines Talents umfassen sollte. Auf der anderen Seite ist selbst die Masse des noch Vorhandenen so groß, daß man vielmehr durch die Fülle des Materials, das übersichtlich geordnet und in einer Gesamtschilderung zusammengefaßt werden soll, in Verlegenheit gesetzt wird; und es entsteht ferner die Frage: wird es, um ein befugtes Urtheil über unseren Dichter abgeben zu können, nöthig sein, daß man den ganzen ungeheuren Vorrath seiner noch existirenden Dramen gemustert habe? oder genügt es, wie bisher alle Beurtheiler des Pepe de Vega gethan haben, einen Paus seines Theaters zu nehmen, zwei oder drei auf gutes Glück gewählte Stücke herauszugreifen, Inhaltsanzeigen davon zu liefern, gelegentlich einige Stellen zu citiren, diese mit ästhetisch-kritischen Reflexionen zu begleiten und dann auf solchen Grund hin über die dramatische Kunst des Dichters abzusprechen? Gewiß muß dieses Verfahren Mißtrauen erregen, und es ist keinem Zweifel unterworfen, daß nur demjenigen, der die ererbte Forderung wenigstens annäherungsweise zu befriedigen sucht, ein Streben nach gewissenhafter Erfüllung seiner Aufgabe zugesprochen werden kann. Was würde man von dem Kritiker sagen, der von Zalspeare nur einige Stücke gelesen hätte und, auf diese Kenntniß gestützt, es unternähme, die Welt über

die Vorzüge und Mängel des großen Engländers zu belehren? Und muß nicht ein ähnliches Verfahren, bei Pope de Vega angewandt, gleichfalls mit dem Tadel unverantwortlicher Leichtfertigkeit belegt werden? Der Verfasser dieser Geschichte des spanischen Theaters nun hat Sorge getragen, solchen Vorwurf von sich fern zu halten; und ist es ihm auch nicht gelungen, alle uns übrig gebliebenen Trümmern des überreichen Meisters kennen zu lernen (dazu hätte er alle öffentlichen und Privatbibliotheken von Europa durchsuchen müssen), so hat er doch die, freilich durch vielfachen Genuß belohnte, Mühe nicht gescheut, sich alle, die ihm irgend erreichbar waren, anzueignen, und kann sich auf diese Art rühmen, an dreihundert Pope'sche Schauspiele gelesen zu haben. Gerade diese außerordentliche Zahl von Stücken aber, auf die sich sein Urtheil gründet, nöthigt ihn, im Verein mit den diesem Buche gesteckten Gränzen, ein anderes Verfahren, als seine Vorgänger, einzuhalten. Analysen und ausführliche beurtheilende Inhaltsanzeigen der einzelnen Comédien würden allein ganze Bände füllen und allen Raum wegnehmen, der noch für andere Dichter aufgespart werden muß; es bleibt uns daher nichts übrig, als das Eigenthümliche von Pope's dramatischer Dichtweise im Allgemeinen hervorzuheben und uns zu bemühen, dem Leser einen möglichst ausgedehnten Ueberblick über die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen zu gewähren, auf einzelne Stücke aber nur beispieldweise und mit ganz summarischer Angabe ihres Inhalts hinzuweisen.

Vor allen Dingen ist nun das Werk, das sich als eine Darlegung von Pope's Ansichten über die Theorie der dramatischen Kunst ankündigt, einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. Wir meinen die gelegentlich schon erwähnte

„neue Kunst, in jetziger Zeit Comédien zu verfassen.“ Da unser Dichter im Jahre 1609, also noch in der ersten Hälfte seiner Laufbahn, auf Verlangen eines in Madrid zusammengetretenen literarischen Vereins schrieb, um sich wegen der ihm vorgeworfenen Verletzung der Regeln zu verantworten. Die in diesem Gedichte ausgesprochenen Ideen sind so seltsam und so ganz dem entzogenesetzt, was von einem der Urheber und ersten Meister des neueren Drama's erwartet werden sollte, daß sie Einige zu der Annahme bewegen haben, Pope habe eine „Verspottung seiner Gegner unter dem Schein einer Verspottung seiner selbst“ beabsichtigt. Allein unter dieser Voraussetzung würde sein Product das Nichtsagende, Verfehlte und Sinnloseste sein, was sich denken läßt; und wie uns scheint, kann eine vorurtheilsfreie Lesung desselben an dem Ungerunde einer solchen Auffassung keinen Zweifel lassen. Pope's Gedicht ist von einzelnen scherzhaften Bemerkungen durchzogen, und überhaupt in einem leichtfertigen Ton geschrieben, doch hindert dies nicht, daß der den Regeln der Alten bezeugte Respekt in allem Ernst gemeint sei; das Ganze trägt den Charakter einer flüchtigen, vielleicht in wenigen Augenblicken hingeworfenen Improvisation; die Gedanken sind übel geordnet und bewegen sich in Sprüngen; dessenuonetachtet aber hält es nicht schwer, darin kürzlich folgenden Ideen gang zu finden: Die Vorschriften des Aristoteles (über die ziemlich verworrene Ideen zu Tage kommen) werden anerkannt, und es heißt, ihre strenge Beobachtung sei für die Interessen der Kunst dringend zu wünschen; aber in Spanien habe nun einmal die Regellofigkeit so festen Fuß gefaßt, daß man an klassischen Stücken keinen Geschmack

mehr finde, und dem Dichter, dem es um Zuhörer zu thun sei, bleibe nichts übrig, als sich dem Willen des Publicums zu bequemen.

Es ist jedoch wichtig, Pope'n selbst zu hören: „Oble Geister — beginnt er — Zierden Spaniens, Ihr verlangt von mir, daß ich Euch eine Schrift über die dramatische Kunst, wie sie dem heutigen Publicum angemessen ist, verfassen soll. Leicht scheint dieser Gegenstand und leicht würde er für einen Jeten von Euch sein, die Ihr weniger Comödien geschrieben habt, aber desto mehr von der Kunst, sie zu schreiben, versteht; mir aber ist dabei hinderlich, daß ich deren so viele wider die Kunstregeln geschrieben habe. Glaubt nun zwar nicht, daß dies von mir geschehen, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte — nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln; — ich that es vielmehr, weil ich die Comödie in Spanien nicht so beschaffen fand, wie ihre ersten Erfinder es vorgeschrieben, sondern so wie Barbaren, die das Volk allmählig an ihre Rohheiten gewöhnten, sie gestaltet hatten, und weil ich diese Weise so eingewurzelt sah, daß, wer sich den Gesetzen der Kunst bequemt, ohne Lohn und Ruhm stirbt; denn mehr vermag die Gewohnheit als das Gesetz.

„Es ist wahr, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeistürmen, so lehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Comödie schreiben will, verschleße ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus

aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu reden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernem Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.

„Die wahre Comödie hat, wie jede Gattung der Poesie, ihren bestimmten Zweck, und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen. Von der Tragödie unterscheidet sich die Comödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche; ermeßt nun, ob es in unseren Stücken viele Fehler gibt!

„Unsere Schauspiele wurden zuerst Alte genannt, weil sie die Handlungen und das Treiben des gemeinen Volkes nachahmten. Lope de Rueda war in Spanien ein Muster dieser Gattung und wir besäßen noch seine Comödien in Prosa, welche so alltägliche Gegenstände behandeln, daß darin Handwerker und die Liebchaften der Tochter eines Schmieds vorkommen. Seit jener Zeit ist uns die Gewohnheit geblieben, die alten Comödien, in welchen die Kunst beobachtet wird, indem die Handlung Sine ist und unter plebejischem Volke vergeht, *Entremeses* zu nennen; ein *Entremes*, in dem ein König aufträte, ist nie gesehen worden. Und hieraus ersieht man, daß die Kunst wegen der Niedrigkeit des Styls in solche Verachtung gerathen ist und daß die Könige den Unwissenden zu Gefallen in die Comödien gebracht sind.“

Schon dies genügt, um zu zeigen, wie schief und con-

fuse Ansichten Lope, so wie freilich seine ganze Zeit mit ihm, von dem Wesen des antiken Drama's hatte, und wie gänzlich ihm jedes Bewußtsein von der Perverbition, ja Nothwendigkeit der Formen des romantischen Schauspiels abging, so daß wir die Vortrefflichkeit seiner Werke nur dem Takt seines Genie's, nicht aber seiner theoretischen und kritischen Einsicht zu danken haben. Daß es ihm aber trotz der petulanten und zweideutigen Weise, in der er sich ausdrückt, baarer Ernst war mit dem Anspruche, er schreibe nur um den Beifall des Volkes gegen die ihm wohlbekannten Regeln, beweisen viele andere Stellen seiner Schriften. So sagt er in dem Vorwort zum *Peregrino*: „Die Ausländer mögen bedenken, daß die Comödien in Spanien die Kunstgesetze nicht beobachten und daß ich sie in dem Zustande aufgenommen habe, in welchem ich sie fand, ohne daß ich wagen durfte, die Regeln zu befolgen, da sie, wenn solcher Rigorosität unterworfen, bei den Spaniern in seiner Art Gehör gefunden haben würden.“ Und in der Dedication der *Mal casada* (V. 15) an D. Francisco de la Cueva: „Es ist eine große Kühnheit von mir, dieser Comödie Ihren Namen vorzulegen, denn da Ihnen die Regeln so wohl bekannt sind, so wird es in Ihren Augen eine schlechte Entschuldigung sein, wenn ich sage, daß sie nach dem Brauche Spaniens geschrieben ist, wo schon die ersten, welche das Schauspiel einführten, wegen ihrer schlechten Beobachtung der Regeln getadelt wurden. Mit jenen Männern nahmen unsere Comödien ihren Anfang und es ist nicht möglich gewesen, sie in so vielen Jahren, wie seitdem verfloßen sind, zu bessern; denn obgleich man dies versucht hat, so ist es doch meist übel ausgefallen, und immer wird

den barbarischen Spektakeln und Erfindungen mehr Platz eingeräumt, als der Wahrheit der Kunst, welche die Kritiker vergebens beklagen. Die Theaterdirectoren tragen ihren Theil an dieser Schuld; allein da es heißt, *Multa in jure civili contra strictam rationem disputandi pro communi utililitate recepta sunt*, so mögen denn auch die Beobachter der Regeln die Unvollkommenheit, von der ich rede, wegen des Nützens und Vergnügens, das sie so Vielen gewährt, verzeihen.“ In der Widmung der *Comédie Virtud. pobreza y muger* (V. 20) an Marino endlich heißt es: „In Spanien werden die Kunstregeln nicht befolgt; jedoch nicht aus Unwissenheit, denn die ersten Erfinder des Drama's bei uns, Rueda und Navarre, die doch kaum achtzig Jahre todt sind, beobachteten sie, sondern weil man sich an die schlechte Manier ihrer Nachfolger anschließt.“

Doch betrachten wir Pope's *Arte nervo* weiter. Zunächst wird einige Gleichsamkeit über das antike Drama ausgeframt; dann aber fährt der Dichter fort: „Dies rufe ich Euch in's Gedächtniß, damit Ihr seht, mit welchem Recht Ihr von mir eine „Kunst, spanische Comédien zu machen,“ verlangt habt, da doch alle, die in Spanien geschrieben werden, der Kunst zuwider sind. Wenn Ihr nun Anweisung von mir begehrt, wie man den Aiten und der Vernunft zum Troß schreiben solle, so wendet Ihr Euch an meine Erfahrung, nicht an meinen Kunstsin; und wollt Ihr somit die Meinung Teret wissen, welche ich, wo das Volk die Gesetze unserer monströsen Comédie dictirt, im Besitz der Pöbel sind, so will ich Euch sagen, auf welche Weise ich, da die Beobachtung der Kunstregeln nun doch einmal unmöglich ist, zwischen beiden Extremen einen Mittelweg eingeschlagen sehen möchte.“

„Zunächst wähle man den Gegenstand und kümmere sich nicht darum (mögen die Regeln es verzeihen), ob Könige darin vorkommen, obgleich ich wohl weiß, daß der weise Philipp, König von Spanien, zornig wurde, wenn er einen König auf die Bühne treten sah, sei es, weil ihm die Verletzung der Kunstregel darin mißfiel, sei es, daß er der Meinung war, das Ansehen des Monarchen werde durch sein Auftreten unter dem gemeinen Volk entweiht.

„Dies weist uns von Neuem auf die antike Comödie zurück, wo wir sehen, daß Plautus Götter auf's Theater gebracht hat, wie z. B. in seinem Amphitryon den Jupiter. Gott weiß, wie schwer es mir wird, dies zu billigen, da schon Plutarch, wo er vom Menander redet, nicht gut auf die alte Comödie zu sprechen ist. Aber da wir uns doch einmal so weit von der Kunst entfernt haben und ihr in Spanien tausend Peleidiungen zufügen, so mögen die Gelehrten diesmal den Mund halten.

„Die Mischung des Tragischen und Komischen, des Terenz mit dem Seneca, ist zwar ein zweiter Minotaurus der Bassiphas und wird den einen Theil erußt, den anderen spasshaft machen; aber diese Mannigfaltigkeit ergötzt sehr, und die Natur, die eben durch solche Mannigfaltigkeit schön ist, gibt uns hierin ein gutes Beispiel.

„Man gebe wohl Acht, daß der Gegenstand nur eine Handlung habe. Die Fabel darf nicht episch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrechen sein; man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Ich will nicht einschärfen, daß sie auf den Zeitraum eines Tages zu beschränken sei, obgleich Ari-

hoteles dazu rath; diesem haben wir ja doch schon den Gehorsam aufgeföhigt, indem wir das Tragische und Komische vermischen; man führe sie nur auf so wenig Zeit zurück wie möglich, und wenn der Dichter eine Geschichte darstellt, in welcher mehrere Jahre verfließen, oder eine Person eine Reise macht, so verlege er diese in den Zwischenakt. Die Kunstverständigen nehmen zwar hieran Anstoß, aber sie brauchen ja nicht in's Theater zu gehen.

„Wie Viele freuzigen sich heut zu Tage, wenn sie sehen, daß Jahre vergehen sollen, wo sonst nicht einmal ein voller Tag zugestanden ward! Aber wenn man bedenkt, daß die Regierde eines Spaniers, der im Theater sitzt, sich nicht anders zufrieden stellt, als wenn man ihm in zwei Stunden Alles von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht vorführt, so scheint mir, da das Schauspiel doch Erregung beweckt, alles das, wodurch sie erreicht wird, mit Recht angewandt zu werden.

„Nachdem der Stoff gewählt ist, schreibe man das Stück zunächst in Prosa nieder und theile es in drei Akte, wobei man sich zu bemühen hat, daß jeder den Zeitraum eines Tages nicht überschreite. Der Hauptmann Miron, jener ausgezeichnet begabte Mann, theilte das Schauspiel in drei Akte, das vorher, wie die Kinder, auf vier Hüfen ging; denn damals waren die Comödien in der Kindheit, und ich schrieb mit eils und zwölf Jahren welche von vier Akten und vier Pogen, denn jeder Akt war einen Pogen harf. — — — — — Man schürze den Knoten von Anfang an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf aber nicht eintreten, bevor die letzte Scene kommt, denn wenn das

Publicum das Ende voraus weiß, so kehrt es das Gesicht der Thür und dem Schauspieler den Rücken zu.

„Die Bühne darf nur selten leer bleiben, denn durch solche Pausen wird das Publikum ungeduldig und das Stück gedehnt.

„Was die Sprache anbetrifft, so verschwende man in den häuslichen Scenen, wo nur die gewöhnliche Unterhaltung von Zweien oder Dreien nachgeahmt werden soll, keine Bilder und ungewöhnliche Gedanken. Aber wenn die auftretende Person überredet, einen Rath ertheilt, oder vor Etwas warnt, da sind Sentenzen und Sprüche wohl angebracht. — — — Man citire nicht die Schrift und beleidige nicht durch zu gesuchte Ausdrücke. Wenn der König spricht, so sei es mit einer dem königlichen Ansehen entsprechenden Würde; dem Greise ziemt eine zurückhaltende und lörmige Redeweise; die Sprache der Liebenden aber sei lebhaft und gefühlvoll, so daß sie die Zuhörer hinreißt. In den Monologen muß der Sprechende wie umgewandelt sein, sich selbst fragen und antworten und den Hörer gleichsam zwingen, sich an seine Stelle zu setzen. Die Damen dürfen ihre weibliche Würde nicht verläugnen, und wenn sie sich verkleiden, so sei es gut motivirt, in welchem Fall das Auftreten der Weiber in Männertracht sehr zu gefallen pflegt. Ueberhaupt hüte man sich vor Unmöglichkeiten, denn es ist ein allgemeiner Grundsatz, daß nur das Wahrscheinliche nachgeahmt werden darf.

„Der Rediente führe nicht Dinge, die über seinem Horizont liegen, im Munde, und hüte sich vor gesuchten Ausdrücken, einem Fehler, den wir in einigen ausländischen Comödien bemerkt haben. Vor allen Dingen aber dürfen

die Personen nicht dem widersprechen, was sie zuvor andgedrückt haben, ich meine: sich selbst ungetreu werden.

„Die Scenen müssen mit einem Spruch, einem treffenden Gedanken und eleganten Versen endigen, damit der Schauspieler bei'm Abtreten keinen üblen Eindruck bei den Zuschauern zurücklasse. Im ersten Akt werde die Exposition gegeben, im zweiten müssen die Begebenheiten sich mehr verwickeln, so daß man bis in die Mitte des dritten kaum den Schluß vorantsehen kann. Man täusche ferner die Neugier, indem man andeutet, wie der Ausgang auch ganz verschieden von dem anfallen könne, den die Begebenheiten anzukündigen scheinen.

„Man passe die Verse geschickt dem Stoffe an. Die Decimen sind gut für Klagen; das Sonett paßt für die, welche in Erwartung sind; die Erzählungen fordern Romaneen, obgleich sie sich am glänzendsten in Octaven ausbreiten; Terzinen sind für ernste, Redondillen für Hebelscenen geeignet.

„Doppelsinnige Reden (*engañar con la verdad*, d. h. die Wahrheit sagen, aber in solcher Art, daß sie mißverstanden wird) machen immer sehr gute Wirkung, wie Miguel Zambez, der wegen dieser sinnreichen Erfindung des Andenkens werth ist, dies in allen seinen Comödien gezeigt hat; denn die Zuschauer lieben solche vieldeutige Worte, weil sie dann allein zu verstehen glauben, was der Schauspieler sagt.

„Besonders zu empfehlen sind Ehrenangelegenheiten, weil sie alle Menschen stark bewegen; ferner tugendhafte Handlungen, denn die Tugend ist überall geliebt und wir sehen, daß ein Schauspieler, der einen Verräther darstellt,

von Allen so gehaßt wird, daß die Kaufleute ihm nichts verkaufen wollen und das Volk ihm überall aus dem Wege geht, während derjenige, welcher eine edle Rolle spielt, von Allen geschätzt und sogar von den Vornehmsten geehrt, gesucht, bewirthet und besaßt wird.

„Ein jeder Akt bestehe aus nicht mehr als vier Vogen, was zusammen zwölf ausmacht und das richtige Maas für die Zeit und Geduld der Zuschauer ist. Im satirischen Theil sei man nicht zu klar und unverhüllt; man theile Liebe aus, aber ohne Bitterkeit, denn wer schwärzt, darf weder Beifall noch Ruhm erwarten.

„Dies könnt Ihr für Aphorismen halten, Ihr, die Ihr von der Kunst der Alten abgefallen seid. Heute verflattet die Zeit nicht mehr; und was die drei Arten des äußeren Apparats betrifft, wovon Vitruv redet, so geht das den Director an, wie uns denn Valerius Maximus, Petrus Grinins, Horaz in seinen Episteln und Andere die Scene mit ihren Tempeln, Räumen, Hütten und Häusern schildern.

„Ueber die Trachten könnte und nöthigen Falls Julius Pollux Auskunft geben. Eine Hauptbarbarei in dem heutigen spanischen Schauspiel ist es, daß ein Türke mit einem Halskragen wie ein Christ erscheint und ein Römer Hosen trägt.

„Aber Keiner unter Allen verdient in höherem Grade ein Barbar genannt zu werden, als ich selbst, da ich mich unterhebe, Vorschriften zu geben, die der Kunst zuwiderlaufen, und mich von dem Beifall des Pöbels so weit fortreißen lasse, daß man mich in Frankreich und Italien unweisend nennen wird. Aber wie sollte es anders sein, da

ich, mit Einrechnung der einen, welche ich diese Woche beendigt, vierhundert und dreiundachtzig Comödien geschrieben habe, die alle, mit Ausnahme von sechsen, bedeutend gegen die Kunst verstößen? Am Ende jedoch vertheilige ich die Manier, in der ich schreibe, damit, daß meine Stücke, wenn nach einem andern System verfaßt, vielleicht besser sein, aber nicht den Beifall gefunden haben würden, der ihnen zu Theil geworden ist, indem sehr häufig gerade das, was gegen das Rechte verstößt, aus eben diesem Grunde dem Geschmack zusagt."

Es war zu wichtig, den großen Meister der spanischen Bühne auch als Theoretiker über seine Kunst sprechen zu hören, als daß nicht der wesentliche Inhalt seines Lehrgedichts hätte mitgetheilt werden sollen. Finden sich nun auch in dem Theile dieser kleinen Dramaturgie, wo der erfahrene Bühnenpraktiker redet, einzelne treffende Bemerkungen über äußere Gestaltung des Drama's, so zeigt doch das Ganze unwiderleglich, daß Lope's kritische Einsicht unermesslich weit hinter seiner Kunst zurückgeblieben war. Nach einer tieferen Begründung der Gesetze der romantischen Poesie sieht man sich vergebens um. In einigen anderen Aussprüchen unseres Dichters deutet sich zwar an, daß ihm bisweilen die Abnung aufdämmerte, die neuere Form des Schauspiels sei kein bloßes Product der Willkühr, sondern habe ihre Berechtigung. So sagt er in der Ollage an Claudio: „Mir verdankt die dramatische Kunst ihre Gesetze, obgleich meine Vorschriften von denen des Terenz abweichen und obgleich ich den großen Talenten, die das Theater der früheren Zeit bereichert haben, meine Verwunderung nicht versage; den Zorn des bewaffneten Achill zu malen; die Palläste der

Hürsten, von Golde glänzend und von Schmeicheleien be-
fleckt, zu schildern: die reichende Dame, den ernstlichen Alten
darzustellen; den Hirten auf seiner Trift, den Bauer, wie
er sich am Feuer wärmt, wenn die Gießapfen, an den
Dächern hängend, die Heerden im Stalle zurückhalten, oder
wie er fröhlich seine Scheuern sich mit Getraide, seine Fässer
mit reifen Trauben füllen sieht — wem, Claudio, verdankt
man diese Kunst, als mir?“ und in der Vorrede zum 16.
Bande seiner Comödien: „Die Kunst der Comödien und
der Poesie ist die Erfindung großer Dichter, denn große
Genies sind keinen Regeln unterworfen.“ Aber auch hier-
aus erhellt noch keineswegs, daß er sich genügende Rechens-
chaft von der Unabhängigkeit, in deren Besitz er sich be-
fand, zu geben gewußt habe. Der Irrthum, das Genie
brauche gar keine Regeln anzuerkennen, ist gewiß eben so
groß wie der, welcher nur die des Aristoteles für gültig
hält. Ein Dichtwerk kann sich der Gleichgültigkeit der
Alten entziehen und doch noch immer Gesezen unter-
worfen sein. Was nun die in der „neuen Kunst Comödien
zu machen,“ und sonst an vielen Orten ausgesprochene Mei-
nung Pope's von der höheren Vortrefflichkeit der antiken
Schauspielform und daß das Abweichen von ihr nur der
Nachgiebigkeit gegen den verdorbenen Geschmack der Menge
zuzuschreiben sei, betrifft, so lehnt es sich wohl kaum der
Mühe, diese beschränkte Ansicht ernsthaft zu widerlegen.
Der einseitige Wahn von der einzigen Musterhaftigkeit der
alten Kunst, der blinde Glaube an die Vorschriften des
Aristoteles sind jetzt hoffentlich in der ganzen civilisirten
Welt auf ewige Zeiten vernichtet. Man erkennt die stren-
gere und eingeschränktere Form der griechischen Tragödie

und Comödie als trefflich an, weil sie die organisch entwickelte Gestalt eines aus lyrischen Chorgesängen allmählig zum Drama erwachsenen Kunstgebildes ist; aber man glaubt sie nicht mehr maßgebend für das aus einem ganz andern Keim, unter ganz verschiedenen Umständen hervorgegangene neuere Schauspiel, für das sie nur ein äußerlicher, mechanischer, alle naturgemäße Gestaltung zerrüttender Zwang sein kann. Und sollte hierüber noch irgend Jemand anderer Meinung sein, so genügt es wohl, ihn auf eine vergleichende Betrachtung der verschiedenen Nationen des neueren Europa, die sich in dramatischer Poesie versucht haben, hinzuweisen. Denn aus dieser Betrachtung muß sich unweiderleßlich ergeben, daß das Gesiren der antiken Kunst und das Schmeigen in ihre vermeintlichen Regeln überall nur eine tote, unorganische Kunst ohne Gehalt und Eigenthümlichkeit hervorgebracht hat, während die beiden Völker, welche, nur ihrer eignen Umgebung folgend, das Schauspiel in der durch die besondern Umstände seiner Entstehung bedingten Weise ausgebildet haben, in Besitz von Nationalbühnen gelangt sind, die der griechischen den Rang der Treflichkeit streitig machen können. Die angeführten Maximen des Pope de Vega aber liefern einen der beschwerlichsten Belege für die oft ausgesprochene Behauptung, daß der dichte Dichter mit einer gewissen Bewußtlosigkeit, aus einer inneren Nothwendigkeit das Rechte und Wahre treffe, daß die künstlerische Thätigkeit im Schaffen und Gestalten unabhängig von theoretischer Einsicht bestehen könne, und daß die Kunst oft der Kritik unendlich weit vorantle. Preisen wir also den gesunden Sinn der Spanier, der ihre Dichter gleichsam wider deren Willen

und überausbe Principien zur Verrichtung des richtigen Weges nöthige: denn im entgegengesetzten Fall würde das spanische Theater, gleich dem italienischen, und nur klägliche, bekaupte, den Gesetzen der classischen Poesie slavisch angepaßte Schauspiele ohne Lebenskraft darbieten¹⁴⁰⁾.

Wie durchaus verschieden von dem Pöpe, der auf den verbergehenden Zeiten seine so ganz obenbin gedachte Poesie vertritt, erscheint nun der Dichter, der, ungetrüb von engherzigen Grundtügen, nur seiner Begeisterung folgt! Wie weit übertrifft die Tiefe und Fülle seiner poetischen Gebilde das, was man nach der Oberflächlichkeit seiner Ansichten von dichterischer Composition erwarten durfte! Und wie sehr übertragt das Drama, das er im Einklang mit dem Nationalgeist und aus dem inneren Leben des Volkes heraus schuf, Alles, was der nur nachahmenden Kunst erreichbar gewesen wäre!

Form und Charakter des Schauspiels, das seit Pöpe de Vega in Alleinbesitz der spanischen Bühne kam, sind schon oben in allgemeinen Umrissen geschildert worden. Dieses Schauspiel kann zwar nicht für die alleinige Schöpfung unseres Dichters gelten: es war durch lange Zeiten

¹⁴⁰⁾ Der italienische Dichter Marino sagt darüber in der *Trattato dell' arte del Poeta* (Opera scelte T. VII. pag. 18): *Vera arte di Commedia è quella, che mette in Teatro quello che piace agli Editori: questa è regola invincibile della Natura, e voler la carezza d'ingegno, o il far del critico a poca spesa sostenere, che una effigie sia bella perchè abbia le figure del volto corrispondenti all' arte, se gli manca quel ingusto e aro inespugnabile, ed invisibile, con il quale la Natura (con l'Arte) le lega insieme, sarà voler sostenere, che la natura sia inferiore a quella, che, crepando di critici, singono al loro bene placito Parte in ogni cosa.*

von Versuchen herangebildet worden, und ward in den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts durch die vereinten Kräfte Mehrerer auf eine neue Stufe, seinen eigentlichen Gipfelpunkt, emporgehoben; allein welche ungeheure Kluft trennt selbst die unvollkommensten und frühesten Werke Lope's von den besten seiner Vorgänger! Was aber diejenigen seiner Zeitgenossen betrifft, welche gleichzeitig mit ihm den nämlichen Weg einschlugen, so ist zu bezweifeln, ob sie trotz ihrer hervorragenden Talente Geist und Gestalt des Drama's so unwiderstehlich fesseln haben würden, wie dies durch ihn geschah. Nur seine schöpferische und gestaltende Kraft, verbunden mit der Fruchtbarkeit, die seine Auffassungsweise der dramatischen Poesie in so unzähligen Gestalten und auf so vielfache Art verkörperte, vermochte die Geschmacksrichtung der Spanier in der Schauspielkunst so entschieden zu bestimmen, daß für die Dauer von anderthalb Jahrhunderten keine andere Bestrebung dagegen aufkommen konnte. Und in diesem Sinne darf Lope de Vega denn allerdings der Begründer des spanischen Nationaltheaters genannt, und das spanische Schauspiel in allen seinen Modificationen als sein Werk angesehen werden. Die oben in allgemeinen Zügen gegebene Charakteristik dieses Schauspiels und seiner Formen muß daher hier in die Erinnerung zurückgerufen werden; wir haben indeß, unter Rückbeziehung auf das dort Gesagte, noch verschiedene, die Kunstart des Lope de Vega bezeichnende Punkte speciell hervorzuheben.

Wenn je ein Dichter berufen gewesen ist, seiner Nation nicht bloß ein Drama, sondern eine ganze dramatische Literatur zu schaffen, so war es unser Spanier. J.

hatte die Natur nicht allein jene vollkommenste Harmonie aller Seelenkräfte verliehen, aus welcher die Kunst als die schönste Blüthe des Menschengenies hervorgeht, er war nicht allein mit allen den Gaben ausgerüstet, die dem großen lyrischen und epischen Dichter eben so nothwendig sind, wie dem dramatischen, mit Fülle und Beweglichkeit des Geistes, mit tiefer Anschauung der Natur und des Lebens, mit Gluth und Erregbarkeit der Empfindung, mit Schwung der Phantasie und des Gedankens; sondern er besaß zugleich im höchsten Grade alle Eigenschaften, welche vorzüglich zum Dramatiker befähigen, die tiefste Kenntniß der Menschen und ihrer Charactere, den schärfsten Sinn für Erfassung der Leidenschaften, ihrer Ursachen und Wirkungen und, im Verein mit einer unerischöpflich Phantasie und Erfindungsgabe, die feinste Verstandesreflexion und jenen ruhig überschauenden Blick, der zur Anordnung und Führung eines dramatischen Planes nöthig ist. Nicht ohne Absicht wird diese Vereinigung der verschiedenen dichterischen Vermögen hervorgehoben; denn wenn, wie oft bemerkt worden, das Drama die organische Verschmelzung des Epos und der Lyrik ist, so wird auch der Schauspielichter im höheren Sinne jene Gaben, welche gesondert den Lyriker und Epiker bilden, in sich zusammenfassen müssen. Und so vereinigete sich in Lope de Vega's dramatischer Kunst die Anschaulichkeit, die durchsichtige Klarheit und heitere Darstellung des Epos mit dem ergreifenden, die Herzen rührenden und bewältigenden Erguß der Lyrik, Beides aber trat, in plastisch abgerundeten Gestalten verkörpert, in lebendiger, nie stockender Handlung auf die Bühne. Tiefer hochbevorzugte Geist scheint die schwierigste von allen Formen der Dichtkunst,

nach deren Besitz ganze Nationen und Zeitalter vergebens gerungen haben, ohne Anstrengung und gleichsam spielend aus sich geboren zu haben. So abgeschlossen, wohlgefügt und wie aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen erscheinen seine zahllosen Gebilde, daß man glauben sollte, nicht der Dichter habe sie hervorgebracht, sondern die Natur durch ihn. Allein es ist wohl bekannt, daß diese scheinbare Natürlichkeit, wie man an den höchsten Werken der Poesie und Kunst wahrnehmen kann, gerade die Folge der vollkommensten organischen Durchbildung und harmonischen Abrundung, das Resultat der vollendesten Meisterschaft ist.

Welche Ansicht Lope de Vega vom Wesen und Zweck des Schauspiels hatte, das sagt er selbst in kurzen Worten: „Das Drama soll die Handlungen der Menschen nachahmen und die Sitten des Jahrhunderts malen;“ das heißt in der höheren Auffassung dieses Satzes, die sich in seinen Werken spiegelt: es soll keineswegs die Natur, die gemeine Wirklichkeit copiren, sondern ein poetisches Abbild des Menschenlebens in seinen Höhen und Tiefen sein, eine dichterische Darstellung der Ercheinungen, Thaten und Begebenheiten, welche aus der Fülle der Natur und Geschichte als die bedeutsamsten hervortragen; und zwar muß das Drama die Handlungen und Vorfälle, die es mit innerer Nothwendigkeit aus den Charakteren abzuleiten hat, dem Zuschauer unmittelbar vergegenwärtigend vor Augen führen, so daß dieser die ganze Action mit zu erleben glaubt. Die höhere Bestimmung des Schauspiels, die sich aus solcher Auffassung ergibt, ist, den Menschen durch Aufdeckung der

Quellen und Folgen seiner Handlungen zur Kenntniß seiner selbst zu führen, ihn auf den ewigen Grund aller Erscheinungen des Daseins hinzuleiten und ihm Einsicht in die Wechselbeziehungen der menschlichen und göttlichen Dinge zu gewähren. Diese stillliche Intention allein steht mit der Poesie in Einklang, und von jenem gemeinen moralischen Zweck des Drama's, wonach immer Jemand sündigen und dann die verdiente Züchtigung erhalten muß, von jenem Begehren, im Theater Kinderstubenweisheit zu hören und sich aus jedem Schauspiel eine Nugamwendung nach Hause zu nehmen, wußten unser Dichter und seine Zeit Gott sei Dank nichts.

Eodem Princip entsprechend, rollt Lope de Vega in jeder seiner dramatischen Dichtungen ein reiches Gemälde von Handlungen, Begebenheiten und Lebensverhältnissen, von Motiven, Stimmungen und Empfindungen auf, die in einer nothwendigen Kette von Ursachen und Wirkungen zu ihrem Ziele fortstreichen. Seine Bühne sucht die größte Mannigfaltigkeit des Stoffes in sich aufzunehmen, eine umfassende Darstellung aller Lebensmomente zu geben und das große Weltgemälde in seiner ganzen Breite aufzurollen. Die Handlung (d. h. in umfangreichem Sinne, das ganze Gewebe von äußeren Erscheinungen sowohl, als inneren Triebfedern) steht bei ihm im Vordergrund; einen besondern Lehrsat, eine specielle Maxime aufzustellen, wird nicht beabsichtigt; aber das Ganze wird durch das Band einer poetischen Intention zusammengehalten, die den Mittelpunkt des Werkes ausmacht und dasselbe zu jener Einheit, die jedem Kunstwerke nöthig ist, abrundet. Diese Grundidee nun, das Centrum, von dem alle Radien seiner Darstellung

ausgehen, weiß der Dichter mit größter Sicherheit zu ergreifen und durch die Handlung selbst, durch die Situationen und Charaktere, durch die ganze Führung der Fabel zur Anschauung zu bringen.

Um zu sehen, wie sehr die dramatische Kunst in Spanien erst durch Lope de Vega ihr eigentliches Feld gefunden habe, vergleiche man zunächst nur seine Behandlungskart des Dialogs mit der seiner Vorgänger. Blicken wir auf die Werke des la Cueva und Virues, an die er sich doch unmittelbar angeschlossen, wie ungetrennt und fast ohne Ahnung dessen, was das Drama verlangt, erscheint bei ihnen die Sprache! Sie lassen die Personen diese und jene Rede hersagen; man nimmt den Mund zu pomphaften Schilderungen und Declamationen übervoll; aber die Sprechweise modificirt sich nicht nach den Umständen und dem Character der Redenden; sie kennt keine feinen Nuancen und Uebergänge, sondern stellt das Alltägliche dicht neben das Erhabene; sie eilt, wo Verweilen nöthig wäre, und gönnt sich dagegen ungehörlich viele Zeit, wo die größte Raschheit und Beweglichkeit erfordert würde. Wie anders dagegen bei Lope de Vega! Wie treffend und in einander greifend erscheint bei ihm der Wortwechsel! wie geschmeidig schmiegt sich seine Rede der jedesmaligen Stimmung des Sprechenden an! wie folgt sie dem Fortschreiten der Handlung! wie wechselt sie mit jedem neu hervortretenden Moment! wie gehalten ist sie und zugleich wie beweglich! Und wie musterhaft endlich sind die epischen und lyrischen Töne selbst da, wo sie sich mit der größten Selbstständigkeit geltend machen, dem dramatischen untergeordnet!

Wir wissen, daß Lope ein entschiedener Gegner des

Gongorismus war und sich rühmte, ein *escritor llano* zu sein, d. h. einen einfachen und ungekünstelten Styl zu schreiben ¹³¹). Dessenungeachtet hat man ihm den Vorwurf der überladenen und geichraubten Ausdrucksweise gemacht. Es ist wahr, es finden sich in seinen Werken hier und da gewagte und übertriebene Metaphern, allzu künstliche dialektische Wendungen, Gleichnisse und Bilder, an denen der Ausländer Anstoß nehmen kann. Allein man lasse nicht aus der Art, daß das Silberreiche und Ziegürliche, der Hang zu Antithesenpielen und raffinirten Gedanken auf's innigste mit dem Wesen der spanischen Sprache verwachsen ist. Sei es durch Einfluß der Araber, sei es vermöge einer angeborenen Neigung des spanischen Geistes, diese Eigenheiten hatten sich schon im Beginn der castilianischen Literatur geltend gemacht; die alten Volkseromanzen sind nicht durchaus frei davon; die *Sancioneros* bieten Beispiele in Menge und aus der *Celestina* sieht man, daß die Sucht, weithergeholte Gleichnisse und Anspielungen anzubringen, sich schon im 15. Jahrhundert in die Rede des gewöhnlichen Lebens eingeschlichen hatte ¹³²). Zugleich muß das lebhafteste Tem-

¹³¹) Sogar in seinen Theaterstücken schwang er die Weisel der Satire gegen die Gongoristen. So sagt in den *Wizarrinos* de Belisa die Heldin, wo sie ihre Nebenbulerin in einem lächerlichen Lichte darstellen will: „und sie schreibt im Galtus-Styl, in jener Griechensprache, die bis dahin in Castilien unbekannt war und die sie von ihrer Mutter nicht lernen konnte!“ In einem anderen Stücke, *Amistad y Obligacion*, empfiehlt ein Dichter, Severus, sich einem Bräutigam, Namens Lope, und dieser legte fragt ihn: „seid Ihr wie die Anderen oder Culturanten?“ — Culturanten. — „Nun, so bleibt bei mir; Ihr soll meine Geheimnisse schreiben.“ — Eure Geheimnisse? warum? — „Weil es kein Mensch verstehen wird.“

¹³²) *Calisto*. Ni comeré hasta entonces aunque primero

verament des Zuhänders in Aufschlag gebracht werden, welches zu Uebertreibungen und disparaten Vergleichen genügt macht. Wenn, der je mit Spaniern Umgang gehabt hat, sollten nicht die seltsamen Metaphern und hyperbolischen Ausdrücke aufgefallen sein, die jeden Augenblick in ihren Reden zum Vorschein kommen? Ein junger Mann nennt den Gegenstand seiner Liebe *Clavel de mi alma* (Kette meiner Seele). Ein mun'eres und wigiges Mädchen fühlt sich geschmeichelt, wenn man ihr sagt, sie sei ein *salero*, d. h. ein Salzfaß. Wer Wein trinkt und ausbrücken will, daß er ihm vorzüglich munde, ruft: *sabe a gloria*, d. h. er gibt einen Geruchsmach des Paradieses. Ein Bauer aus der Mancha, der zur Zeit des spanischen Befreiungskrieges gefragt wurde, wie stark das Heer sei, das den Paß der Sierra Merena vertheidigte, gab zur Antwort: *Un medio mundo delante, un mundo entero detras y en el centro la santissima trinidad* (eine halbe Welt vorn, eine ganze Welt hinten und im Centrum die allerheiligste Dreieinigkeit). In der Prosa des Cervantes, die doch allgemein als ein Muster von Einfachheit und Natürlichkeit gepriesen wird, finden sich viele ähnliche Phrasen, in denen eben nur die gewöhnliche Sprechart nachgeahmt ist; und Lope würde nicht der treue Sittenbildner sein, der er ist, wenn er die bezeichnete Eigenheit nicht in seine Dramen hinübergenommen hätte. Was aber die Con-

sean los caballos de Veho apacentados en aquellos verdos prados, que sacan cuando ha dado fin a su jornada. *Sempronio*. Dexa, señor, esas rodeas, dexa esas puestas que no es habla conveniente la que a todos no es comun, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el Sol, y sabran todos lo que dices. — Cefestua, Acto VIII.

cetti im Geiste der italienischen Marinisten, die hochtrabenden und überspitzfindigen Reden betrifft, die sich stellenweise bei ihm finden, so wird leicht bemerkt, daß diese fast immer den verführten Rollen, den Stutzern, Kesseten, schwachenden Liebhabern und anderen lächerlichen Figuren in den Mund gelegt werden, wie denn auch der Gracioso nie ermangelt, den Galimathias seiner Gebieter und Gebieterinnen mit beißendem Spott zu geißeln. Was nach Abzug hiervon noch an Schwulst und fauler Emphase in seinen Werken übrig bleibt, ist sehr gering, und kann, wenn es auch als fehlerhaft verdammt werden mag, kein Hinderniß sein, dem Lese eine hohe Virtuosität in Handhabung der poetischen Fiktion zuzusprechen. Sein Versbau ist von wunderbarer Harmonie, Reichtigkeit und Eleganz; sein Styl (abgesehen von jenen sehr vereinzelteten Flecken, die überdies gewiß zum Theil auf Nachahmung der verunstaltenden Copien seiner Werke zu setzen sind) eben so natürlich und dem Gegenstande angemessen als edel, kunstvoll und gewaltig. Er hat alle Modulationen, die im Gebiet des Sprachvermögens liegen, in seiner Gewalt, und weiß eben so den innigen, zum Herzen sprechenden Ton der unmittelbaren Empfindung zu treffen, als die Erzählungen und ausmalenden Schilderungen in ein prachtvolles Gewand zu kleiden, den besüßelten Witz auf dem Wellenspiel der Rede zu schaukeln und dem hinströmenden Erguß der Leidenschaft Worte zu leihen. Seine Beherrschung der technischen Mittel der Darstellung erscheint gleich groß im gewöhnlichen, sich nur durch einen leisen Anflug poetischen Solorits von der Sprache des gemeinen Lebens erhebenden Dialog, wie in dem hinreißenden Tranze der Veredelsamkeit. Er weiß die allerfamiliärsten Bilder und

Ausdrücke zu gebrauchen, ohne deshalb in's Profaische und Triviale zu verfallen, und die alleraußerordentlichsten, ohne die Präcissen zu verletzen, oder an's Bombastische zu streifen. Mit welcher Leichtigkeit und Klarheit gleiten seine Romanzen dahin, wie sanft bewegte, bis auf den Grund durchsichtige Flüsse; aber wie brausend ergießen sie sich auch in den erregtesten Momenten, gleich dem Vergstrom, der über Felsenflüssen rollt! Wie lebhaft und beweglich, mit welcher Grazie und Anmuth leiben sich seine Redondillen und Decimen bald zu Rede und Gegenrede, bald zu Klagen der Liebe, bald zu Spielen des Scherzes und der Laune her! Welcher melodische Zauber in seinen Píras und Silvas! Und wie majestätisch treten seine Octaven, Canzonen und übrigen italienischen Maasse auf!

Mit dem obigen Vorwurf verbindet sich gewöhnlich ein anderer, der der falschen und nutzlos ausgefrachten Gelehrsamkeit. Hauptsächlich sind hiermit wohl die Auspielungen auf die alte Geschichte und Mythologie gemeint, die in Pope's Werken allerdings bisweilen am unrechten Orte zu stehen scheinen. Allein man darf nicht außer Acht lassen, daß sich bei den Spaniern, wie bei allen Romanischen Völkern, die Erinnerung an das Alterthum immer lebendig erhalten hatte. Noch heute findet sich der Reisende oft überrascht, wenn er hört, wie spanische Bauern und Landcute die Venus, den Amor, den Bacchus und andere alte Götternamen im Munde führen. Im 17. Jahrhundert nun war, wie aus vielfachen Zeugnissen erhellt, die Bekanntschaft mit der antiken Fabellehre noch allgemeiner verbreitet. Wie die Großen ihre festlichen Zusammenkünfte gern mit mythologischen Darstellungen schmückten, wie Phi-

lipp IV. in prachtvollen Spielen und Aufzügen (deren später näher erwähnt werden soll) die alte Götterwelt um sich versammelte, so suchte auch der Bürgerstand und selbst das Landvolf in gleich sinnreichen, wenn auch weniger pomp-haften Anordnungen bei ihren Festen mit jenen zu wett-eisern. Unseren Dichter, der überall Bilder des wirklichen Lebens seiner Zeit gibt, kann daher keineswegs der Tadel der Unnatur treffen, wenn er selbst Leute der unteren Stände mythologische Gleichnisse und dergleichen vorbringen läßt. Daß er trotz dem hier und da nicht besser gethan hätte, sich in seinen Citaten zu mäßigen, soll nicht gesagt werden; aber das Vefremdende, das die angeedeutete Eigenheit für den ersten Blick hat, wird in den meisten Fällen durch die obige Betrachtung verschwinden.

Wenden wir uns zu einem der wesentlichsten Erfor-dernisse der dramatischen Kunst, der Zeichnung der Charac-tere, so werden wir auch hierin dem Lope eine seltne Mei-sterchaft zuerkennen müssen. Wir wissen, mit welchen eingewurzelten Verrurtheilen dieser Ausdruck zu kämpfen hat. Es ist seit lange hergebracht, den spanischen Dichtern Glachheit in der Characterzeichnung vorzuwerfen und ihnen höchstens einige Geschicklichkeit in Modificirung der allge-meinen Characterformen zuzugestehen, die, wie man sagt, bei ihnen die Stelle der Individualität vertreten müssen. Wie man es oft erlebt, daß ein einmal ausgesprochenes Urtheil, sei es auch noch so verkehrt, durch hundert Bücher verschleppt wird, so ist auch dieses von einem Schriftsteller immer dem anderen nachgebetet worden, ohne daß sich irgend einer die Mühe gegeben hätte, sorgfältiger zu prüfen. „Der Alte (Vejele) — müssen wir lesen — der elegante

Liebhaber (*Galan*), die elegante junge Dame (*Dama*), der Bediente, das Kammermädchen, kommen in allen spanischen Stücken als stehende Rollen vor.“ Wer sollte hiernach nicht glauben, das spanische Schauspiel habe, wie die italienische *Commedia dell' arte*, bestimmte Masken, in deren geschlossenem Kreise es sich bewege? Die Wahrheit aber ist: die erwähnten Ausdrücke bezeichnen in der spanischen Theatersprache theils allgemeine Rollenfächer, wie auch wir von Heldenrollen, Liebhabern, Intriguanten u. s. w. reden, theils die Altersklassen der handelnden Personen; und zwar wird unter *Vejete* nicht der Alte im Allgemeinen, sondern der lächerliche Alte, wie er hier und da in den Lustspielen vorkommt, verstanden; *Barba* bedeutet den Mann im geistlichen Jahren, *Galan* den jugendlichen Cavallero, *Dama* die Dame aus den höheren Ständen. Von stehenden Characteren ist dabei nicht im entferntesten die Rede; innerhalb der Classen, die sich unter diesem Namen in dem Personal der Comédien hervorheben, kann vielmehr die größte Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Individualitäten Statt finden. Das oben angeführte Urtheil nimmt sich gerade so aus, als wolle man dem Shakespeare Unfermigkeit und Mangel an individueller Characteristik verwerfen, weil er so oft Helden, Liebhaber u. s. w. auf die Bühne bringt. Uebrigens muß es uns Wunder nehmen, daß die Schriftsteller, welche die spanischen Dramatiker mit jenem Tadel belegen, im Uebrigen noch immer mancherlei Gutes von ihnen zu rühmen wissen; denn ohne Characterzeichnung, ohne Entwicklung der Handlungen aus dem geistigen Wesen der Personen ist nach unserer Einsicht keine dramatische Kunst denkbar. Der in Rede stehende Vorwurf

nun scheint — wenn er nicht auf ganz oberflächlicher Kenntnissnahme von dem Gegenstande beruht — aus einer falschen Ansicht von der Bedeutung der Characteristik im Drama hervorgegangen zu sein. In Zeiten nämlich, wo der lebendige Quell der Poesie spärlich floss und man sich bemühte, durch Verstandesoperation dichterische Werke zu Stande zu bringen, gerieth man auf den seltsamen Einfall, Characterzeichnung um ihrer selbst willen für die Hauptsache in der dramatischen Poesie zu halten. Und so legte man es darauf an, jede Figur vor den Augen der Zuschauer zu zergliedern und gleichsam chemisch in die Elemente zu zerlegen, aus denen man sich ihr Wesen zusammengeiegt dachte; die handelnden oder vielmehr redenden Personen mußten sich nach der Reihe, wie Insekten unter dem Mikroskop, in allen Fasern ihrer Persönlichkeit betrachten lassen, und in endlosen Monologen Verzeichnisse aller ihrer Tugenden und Laster, ihrer Eigenschaften und Affecte liefern; das gab die sogenannten, eine Zeit lang so gepriesenen Characterstücke. Aber begreiflicher Weise kann der bloß berechnende Verstand nicht zur schöpferischen Potenz werden; und so geht aus allen Materialien, die man hier herbeischleppt, um ein Characterbild zusammenzustellen, noch keine volle lebendige Persönlichkeit hervor; wir sehen nichts als todte Massen vor uns, denen es, wie sichtlich sie sich auch bemühen, alle Züge des Lebens nachzuäffen, doch nicht gelingt, die Phantasie zum Glauben an ihr wirkliches Dasein zu nöthigen. Allein diese Manier, jede Figur auf die Folter zu spannen und mit ihr ein peinliches Verhör über alle ihre Verhältnisse und Gedanken anzustellen, ist ferner auch ganz unverträglich mit dem Wesen und Zweck der dramatischen Poesie.

Die Charakteristik ist im Drama nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur Dienerin der poetischen Intention; eine durchgehends und für alle Figuren gleich ausführliche Charakterisirung ist in seiner Dichtung zu finden. Eine Zusammenstellung des Personals, in der jede Physiognomie mit gleich markirten Zügen hervorträte, würde eben so schlerhaft sein, wie wenn der Maler alle Gestalten seines Bildes, in Reihe und Glied animalisirt, in den Vordergrund posiren wollte. Eben so verwerflich ist die Methode, Charaktere mittels weitläufiger Reflexionen und Selbstbekenntnisse darzustellen; die Kunst des Meisters besteht eben darin, daß er den Zügen seines Bildes durch wenige Pinselstriche Leben und Bedeutung zu leihen weiß. Es ist schlimm, daß durch die irren Versuche im Drama, mit denen unsere Bühnen heimge sucht worden sind, die Verwirrung der ästhetischen Ansichten so groß geworden ist, daß man sich genöthigt sieht, über diese sich so ganz von selbst verstehenden Dinge ein Wort zu verlieren. In der Gruppierung und Anordnung der handelnden Personen nun, in der gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, in der Kunst, die Charaktere durch sich selbst, durch die That und die Situationen darzustellen und ihnen gerade den Raum zu verschaffen, der ihnen im Verhältniß zur Grundidee des Stücks gebührt, scheint uns Lope auf einer Stufe zu stehen, die nur selten erreicht worden ist. Die Ausführlichkeit, mit der er seine Personen darstellt, die individuellen Bestimmungen, durch die er sie auszeichnet, richten sich nach dem dichterischen Zwecke, der ihm bei seinem jedesmaligen Werke vor schwimmt. Wo er eine symbolische oder allegorische Intention verfolgt, wie namentlich oft in geistlichen Schauspielen, da läßt er die Charakteristik allerdings

zurücktreten und seine Figuren als Personificationen von Allgemeinem begriffen, als Träger bestimmter geistiger Potenzen erscheinen. Auch in den Stücken, in denen die Intrigue oder der äußere Zufall die verwaltenden Elemente bilden, stehen seine Personen meistens als Gattungen da; und ganz mit Recht, denn wo die das Leben beherrschenden äußeren Mächte Mittelpunkt des Interesses sind, da würde die Theilnahme durch überflüssige Characterschilderung nur zersplittert werden. Zugleich ist zu bedenken, daß man es hier mit einer Nation zu thun hat, bei der Glaube, Erziehung, Gewohnheit und Convenienz einen übermächtigen Einfluß auf das Leben ausüben und den Einzelnen eine Durchschnittsphysiognomie ertheilen, hinter welcher die Individualität schlummert, um nur auf besondere Anregungen zu erwachen. Wo der Dichter nur die Oberfläche des Daseins und die Erscheinungen, die auf ihr spielen, darstellen will, bieten sich ihm daher zunächst auch nur jene allgemeinen Umrisse dar; aber wie oft, wenn Veranlassung und der geeignete Ort vorhanden sind, wird man auch hier durch die feinsten Züge der hervorbrechenden Individualität überrascht! Und wo endlich, wie in der bei weitem größten Zahl seiner Schauspiele, das Leben nicht bloß von Seiten der äußeren Umstände, die es gestalten, aufgefaßt wird, sondern in allen Verwicklungen und in allen den Veränderungen, die durch innere Stimmungen sowohl als durch äußere Verhältnisse hervorgerufen werden, da entfaltet Pope ein eminentes Talent zur Characteristik, eine tiefe Menschenkenntniß und einen seltenen Scharfblick in Erfassung der Leidenschaften, ihrer Gründe und Folgen. Er weiß die verborgenen Falten der Seele auseinander zulegen, und in alle Tiefen des menschlichen Herzens, alle seine Sympa-

thien und Antipathien zu enthüllen, jede Stimmung und jeden Gemüthszustand aufs überzeugendste zu schildern, und zwar so, daß alle einzelnen Züge zu einem compacten Bilde zusammenzutreten und die lebendigste, markirteste Individualität darstellen. Alle Geschlechter und Alter der Menschen, vom Greise bis zum Kinde herab, alle Stände, vom König und Granden bis zum Panditen und Lastträger, bewegen sich in seinen Werken in eigenthümlicher Kraft, jede Figur nicht etwa als Repräsentant ihrer Classe, sondern durch den selbstständigsten Ausdruck ausgezeichnet, der sich der Phantasie unauslöschlich einprägt. Die übere Hand, die Kraft, Natur und Wahrheit, womit er den Figuren, welche die Hauptträger des Interesses in seinen Stücken sind, ihre besondere Farbe zu leihen weiß, ist aber nur ein Theil seiner umfassenden Kunst in Vertheilung des Colorits, in Anordnung und Gruppierung der Gestalten, so daß jede im richtigen Verhältniß zum Mittelpunkt des Ganzen steht. Je nachdem die Intention des Drama's es verlangt, stellt er die Eigenschaften und geistigen Zustände, kurz das, was man unter dem Gesamtbegriff Character zusammenfaßt, bald unmittelbar als etwas Fertiges vor uns hin, bald läßt er es vor unseren Augen werden, so daß wir Zeugen seines Entwicklungsprocesses sind. Durch die berechnete Abspargung der Pinselstriche weiß er selbst in die Charactere der untergeordneten Personen Abschwächung zu bringen, sie in correcten Umrissen und in selbstständiger Haltung hinzustellen. Und nun — wodurch die dramatische Kunst ihre höchste Staffel erreicht — stellt er den Zuschauer auf den Standpunkt, von welchem aus sich ihm die richtige Perspective für das Ganze ergibt, so daß er den ganzen Kreis der Be-

Strebungen, in denen die Handelnden befangen sind, überschauen und in das innerste Triebwerk der Action blicken kann. Der Hörer wird hierdurch zum Mitwisser der sich entgegenstrebenden Parteien; er erkennt nicht allein ihre Absichten, sondern auch die Springfedern, durch welche diese in Bewegung gesetzt werden; er wird gleichsam in den Kreis der Handelnden hinübergezogen, so daß er ihre Besürchtungen und Hoffnungen, ihre Freuden und ihre Schmerzen theilt, und steht doch wieder eine Stufe über ihnen, von welcher aus er mit unbefangenen geistigen Auge prüfend auf ihre Leidenschaften und Gemüthsbewegungen niedersehen kann. Indem der Dichter sein Publicum auf diese Art gleichsam zwingt, bald für diese, bald für jene seiner Gestalten Partei zu nehmen, die Chancen des Gelingens oder Mißlingens ihrer Pläne abzuwägen, erreicht er es, die Illusion auf die höchste Spitze zu treiben und ein Interesse zu erregen, das nach den Versicherungen seiner Zeitgenossen oft so hoch stieg, daß die Darstellung durch die Theilnahme der Zuhörer unterbrochen wurde.

Sin gegen manche Charaktere Lope's anscheinend begründeter Vorwurf ist, daß sich ihre Stimmungen plötzlich, namentlich gegen den Schluß des Stückes hin, auf unmotivirte Weise ändern. Es kann wohl nicht allgemein hin geläugnet werden, daß bisweilen eine Uebereilung des Dichters hierbei im Spiele sein mag. Allein die Beispiele von solchem unerwarteten Gesinnungswechsel auch bei Figuren, die im Uebrigen mit der größten Sorgfalt und Bestimmtheit gezeichnet sind, kommen in den spanischen Schauspielen, Romanen und Novellen überhaupt so häufig vor, daß man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in

der Eigenthümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu diesen Schilderungen geliefert hat, zu suchen. Die Spanier besitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer sie nicht ahnt; ihr Streben und Wollen ist überall im höchsten Grade decitirt; ihre Leidenschaftlichkeit eben so entschieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, sich, sobald dies Ziel als unerreichbar erscheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegenheil um, ohne erst lange Reiben von Mittelstufen zu durchlaufen, wie bei uns; verzehrendes Feuer der Empfindung liegt neben eiskalter Kälte. Der Spanier geht von der glühendsten Liebe so schnell zum glühendsten Hass über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Kriost sabelt. Die Empfindlichkeit seines Ohrgeföhls vermag ihm Noth-
 waffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebsten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denselben Aus-
 trieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenschaft in der Brust zu verschließen oder unter dem äußeren Schein der Gleichgültigkeit zu verbergen. Von dieser Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den spanischen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung als unentwickelt erscheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Personen, die man auf den ersten Blick für Extravaganzen des Dichters zu halten geneigt sein möchte, erscheinen als eben so viele der Natur des Spaniers abgelassene Züge.

Nur besondrerer Vorliebe hat Pope sich der Schilderung des weiblichen Geschlechtes angewandt. Nur selten gewiß haben sich die Frauen eines ähnlichen Dichters zu freuen

gehabt. Er liebt es, sie in einem idealen Lichte darzustellen; Niemand vielleicht hat mit mehr Innigkeit, Seele und Wahrheit die Gluth der Reizung, die Standhaftigkeit und die Energie geschildert, deren ein liebendes Weib fähig ist; Niemand mit gleicher Feinheit die Labyrinth des Frauenherzens entwirrt und alle Pfade verfolgt, welche die Liebe in ihm wandert, von der ersten schwüchernen Regung des Gefühls bis zur aufopferndsten Hingebung und zum höchsten Feuer der Leidenschaft. Doch liegt unserem Dichter nichts ferner, als sich in hohen Abstractionen zu bewegen, oder seine weiblichen Gestalten als allgemeine Personificationen von Schwärmerei und Aufopferungssucht zu zeichnen. Das Naturtöne, das Keimenschliche in diesen Figuren ertheilt ihnen vielmehr ihren höchsten Reiz. Auch sind die Kreise, in denen sich ihre Individualität bewegt, von der größten Mannigfaltigkeit; nicht allein alle Classen von der Königin bis zur Lustbirne, sondern auch alle möglichen Typen innerhalb dieser Classen haben ihm Vorbilder geliefert; auch hat er sich nicht gescheut, die Verirrungen, auf die das Weib gerathen, die Töden und Verrätherstreiche, die es ausüben kann, mit lebhaftem Pinsel bis in's Einzelne hinein auszumalen. Seine *Reyna Juana de Napoles* ist ein alle Schranken der Weiblichkeit überspringendes, sich in Wollust und Grausamkeit berausches Mannweib; im *Anzuelo de Penisca* und im *Arcenal de Sevilla* treten gemeine Courtisanen als Heldinnen auf. Im *Ruslan Castrucho* und im *Cavallero del Olmedo* haben wir es mit verschmigten Supplerinnen zu thun, deren Bilder von sprechendster Wahrheit sind. Die Delicatsse, mit der er diese Dinge zu behandeln weiß, verdient

eben so viel Lob, wie der gesunde Sinn, mit dem er (L. V. im *Animal profeta* und im *El castigo sin venganza*) sich selbst vor Schilderungen des Uebebruchs und Incests nicht gescheut hat.

Ein Characterbild, das bei Lope häufig und in verschiedenen Gestalten wiederkehrt, ist das einer leidenschaftlichen, entschlossenen und zu den verwegensien Thaten aufgelegten Frau. Seine *Varona Castellana* führt das Schwert wie eine zweite *Bradamante*; seine *Moza de Cántaro* greift zum Dolch, um ihre Ehre zu vertheidigen. Die *Villana de Xetafo*, die *Serrana de Tormes* und die Heldin der *Donayres de Mático* spinnen die ausgearbeitesten Intriquen und Verrätherien an. In den beiden letzten dieser Stücke und in noch einigen anderen von Lope kommt auch die später auf dem spanischen Theater so oft wiederholte Erfindung vor, daß eine Dame Männerkleidung annimmt, um ihrem Geliebten zu folgen, oder die Pläne des Treuloſen zu kreuzen. Doch hat unser Dichter mit diesem, zu sehr interessanten Situationen Anlaß gebenden Motiv keinen Mißbrauch getrieben, wie andere Dramatiker seines Volks.

Besondere Bewunderung ward von Lope's Zeitgenossen der Kunst gezollt, mit der er die unteren Volksclassen, Bauern, Landleute, Hirten u. s. w. darzustellen weiß. Und wirklich ist dies eine der glänzendsten Seiten seines Talents, wie er sich dessen selbst sehr gut bewußt gewesen zu sein scheint; denn er hat keine sich anbietende Gelegenheit, dergleichen Schilderungen anzubringen, unbenuzt vorübergehen lassen, ja bisweilen selbst in seine historischen und geistlichen Schauspiele, den Gang der Handlung unterbrechend, solche kleine Vollen eingeschaltet. Die Anmuth,

heitere Unschuld und kindliche Naivetät in diesen Gemälden, der mannigfaltige Reiz, der über sie hingebreitet ist, ihre doch nie von poetischem Colorit entblößte Naturtreue ziehen den Beschauer, wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, immer von Neuem an. Bald ist es das unnachahmlich frische und liebliche Bild einer bäurischen Liebchaft, bald die Darstellung der ländlichen Einfalt und Rohheit, bald der Gegensatz des ungeschminkten Naturlebens zu der städtischen und höflichen Bildung, was uns ergötzt. Nicht zu übersehen sind hierbei die lieblichen Schilderungen der ländlichen Feste und Spiele, und die häufig eingewebten Lieder, die zu dem Besten der spanischen Volkspoesie gehören. Ob weht eine frische Landluft in diesen Scenen, ein Hauch aus jenen unvergleichlichen Thälern am Eil und Genil; alle Reize des südlichen Himmels, einer eben so großartigen wie lieblichen Natur sind über sie ausgebreitet. Von Niemand, vielleicht selbst von Cervantes nicht, ist das spanische Landvolf so in allen seinen Eigenheiten beobachtet und in seinen liebenswürdigsten Zügen aufgefaßt worden; und kein Reisebeschreiber kann uns dessen Character besser kennen lehren. Man braucht nur einige solcher Scenen gelesen zu haben, um sich in dem Leben und Treiben dieser Dorfbewohner ganz heimisch zu finden. Um aber die Wahrheit dieser Darstellungen nicht zu verkennen, darf man nicht außer Acht lassen, daß man es hier mit einem südlichen Volke zu thun hat, bei dem Aufgewecktheit, Phantasie und Witz ein Gemeingut aller Stände sind und bei dem selbst die Blumpheit noch mit einer gewissen Grazie umkleidet erscheint.

Als Mittelpunkt des burlesken Theils, den er in den

mehrsten seiner Schauspiele dem ersten gegenübergestellt braucht Lope in der Regel den Gracioso. Nach seiner eignen Aussage ist eine seiner Jugendcomédien, *la Francesilla*, das Stück, in dem er diese Rolle zuerst angewandt hat¹³³). Wir wissen indeß, daß der Lustigmacher beinahe so alt ist wie die spanische Bühne und schon von Nabarro und Lope de Rueda gebraucht wurde. Jedoch ist so viel gewiß, daß diese Rolle bei den unmittelbaren Vorgängern unseres Lope (Servantes, *la Gueva* u. s. w.) und auch in der Mehrzahl der Stücke, die wir als die älteren unter seinen eignen kennen, nicht vorkommt. Mithin kann der neuere Gracioso, der von nun an auf der spanischen Bühne so beliebt wurde, als seine Schöpfung angesehen werden. In dieser Figur schmelzen die verschiedensten, einzeln schon längst bekannten Jüge des Hausfreuels und Possentreifers (*Bobo*), des Tölpels und einfältigen Bauern oder Hirten (*Simple*) und des furchtsamen Bedienten, mit den neu hinzugebrachten eines satirischen Beobachters des um ihn her Geschehenden zusammen. Zu einer stereotypen Gestalt, wie bei den Späteren, ist übrigens der Gracioso bei Lope de Vega noch nicht geworden. Wenn Zane, namentlich

¹³³) Lope sagt in der Dedication dieser Comedie an Montalvan: *Repárese en que fué la primera en que se introdujo la figura del Comadre que desde entonces dió tanta ocasión á los presentos. Hizola Bion, unico en todas y digno desta memoria. Vind. la len por nueva, pero quando yo la escribí, no habia nacido. Aus den letzten Worten geht hervor, daß die Aeuerung, von welcher hier die Rede ist, vor dem Jahre 1602, in welchem Montalvan geleben wurde, statt hatte. Der Gracioso in der *Francesilla*, welcher mithin als der Äuherst so vieler anderen Figuren der spanischen Bühne anzusehen ist, heißt Erissan.*

Galberson, diese Rolle in jedem Stück für unerlässlich halten und sie selbst da anbringen, wo sie ganz überflüssig ist und das Interesse des Ganzen mehr stört, als fördert (man denke nur an den standhaften Prinzen), so hat unser Dichter in solchen Fällen weislich ganz auf sie verzichtet. Und wenn bei Jenen die lustige Person fast immer durch einen spasmachenden Bedienten repräsentiert wird, so ist der Gracioso des Pape von viel größerer Mannigfaltigkeit; nicht bloß äußerlich, insofern er bald als Bauer, bald alshirt, bald als Diener auftritt; auch innerlich findet unter diesen Figuren innerhalb des durchgehenden allgemeinen Zuges der Einfalt, Tölpelci oder Schalkheit noch eine feine Nuancirung des Characters Statt. Der Jenen verlauten Bedienten oft und von den Schauspielbildnern selbst ¹³⁴⁾

¹³⁴⁾ S. 4 D. folgende Stelle aus *Amar por sereno* von Luis de Molina.

Montoya.

Muchos discretos

A sus ministros han dado
Cuenta de cosas mas graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: que comedia
Hay (ni las de España saben)
En que el Gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
Que secreto no le dan?
Que infanta no le da entrada?
A que princesa no agrada?

D. Gabriel.

*Los poetas devanaran
Con esas habilidades;*

gemachte Vorwurf, daß sie gegen alle Wahrscheinlichkeit Allerweltsvertraute und mit ihren Späßen selbst zur Unzeit immer bei der Hand seien, kann daher die Graciosos unseres Autors nicht treffen. Sehr oft hat dieser auch das Komische nicht in Einer bestimmten Figur concentrirt, wie dies später fast ausschließlicher Brauch wurde, sondern dieselbe auf eine Anzahl von Personen vertheilt. Ueberall sind Scherz und Ironie von ihm aufs trefflichste gehandhabt. Sein Witz ist von sprudelnder Fülle und bei aller Ausgelassenheit immer voll Anmuth und von jener unschuldigen Heiterkeit durchdrungen, die so sehr ergötzt, weil sie nie verletzt, oder in bittere Satire ausartet; fast aus jeder seiner Comédien ließe sich eine Sammlung der köstlichsten Späße machen. Aber noch mehr muß die Kunst gerühmt werden, mit welcher der Komik stets eine bedeut-

*Pues dando à la pluma prisa,
Por ocasionar la risa
No excusan impropiedades.*

Und die folgende aus Moreto's *Marques de Cigarral*:

Marina.

*Las señoras no se tratan
Por no perder su estima,
Con la familia locaya.*

“ Fuencarral

*Despues que no introdujeron
Las comedinas en Kapuana,
Pueden servir los locayos
En los estrados y salas
Y aun hablar con las señoras
De gerarquias mas altas
Que la señora Marina,
Pues son princesas é infantas.*

same Stellung zur Haupthandlung gegeben wird. Als mithandelnd und in den Gang der Action eingreifend werden die komischen Figuren freilich nur selten gebraucht; aber dessenunachtet bilden sie einen wesentlichen Bestandtheil der ganzen Composition; sie repräsentiren das reflectirende Element und zeigen uns das Urtheil der Unbefangenen oder des nüchternen Verstandes über die Anschläge und Thaten der von ihren Leidenschaften und ihrem einseitigen Willen geblendeten Hauptpersonen. Sie stehen den Helden in parodischer Weise gegenüber und wiederholen die von idealen Motiven geleiteten Handlungen derselben in einer niederen Sphäre, so daß das Erhabene zur Caricatur wird; sie wenden ihren ganzen Witz an, die Gedanken und Gesinnungen, die Situationen und Verhältnisse, die in der Haupthandlung vorkommen, in's Komische zu verdrehen und lächerlich zu machen. Dies ist die eine Weise, wie Lope lustige Personen und Scenen zur Anwendung bringt, aber nicht die einzige; denn aus allzu häufiger Wiederholung derselben würde Monotonie entspringen; oft ist das Parodische weniger ausgeführt oder nur in einzelnen Zügen angedeutet; aber der Gracioso und die entsprechenden Figuren bleiben nichts desto weniger bedeutungsvolle Glieder des Ganzen; sie werden bald dazu gebraucht, mit ihrem scharfen Blick die Gemüther der Uebri- gen zu analysiren, die geheimen Tiefen ihrer Seelen aufzudecken und ihre verborgenen Gedanken an's Licht zu bringen; bald werden scherzhafte Theile in den Ernst des Drama's eingeschoben, damit für den Hörer, dessen Theilnahme durch die anhaltende Gemüthsbewegung und Aufregung des Mitleids zu sehr in Anspruch genommen würde,

eine wohlthuende Pause eintrete, in der er sich zu neuen Erschütterungen Kraft holen könne.

Ueber die Composition, die Leitung und Anordnung des Plans von Lope's Comödien läßt sich schwer etwas Allgemeines sagen, weil sich in diesem Punkt eine so große Verschiedenheit unter seinen Werken bemerklieh macht. Wenn die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen und Charactere in voller Lebendigkeit hinzustellen, wenn die Kunst der Sprache und des Verbaues ihn vielleicht nie verlassen hat, so läßt sich nicht läugnen, daß seine dramatische Composition bisweilen an wesentlichen Gebrechen leidet. Wir sind zwar weit entfernt, hierher die Verlegung der Orts- und Zeiteinheit zu rechnen, die an ihm von den spanischen Critikern so hart gerügt wird; das kann nur dem in den Sinn kommen, der den ganz verkehrten Maasstab der gewöhnlichen Wirklichkeit an die Kunst legt. Aber manche Stücke Lope's sind mit einer Menge incohärenten Stoffes angefüllt, den keine dichterische Kunst zur wahren Einheit des poetischen Interesses abrunden kann. Die Meisterschaft Lope's in Bewältigung seiner Verwürfe war — das hat er an unzähligen Beispielen bewiesen — so groß, daß er sich zutraute, auch das Unmögliche zu vollbringen, eine Ueberfülle von Handlungen in dasselbe Werk zusammenzudrängen, heterogene, ganz unvereinbare Elemente mit einander zu verblenden. In solchen Fällen haben wir denn ein Quodlibet von Scenen, die in so engem Raum nicht neben einander bestehen können, ohne daß die eine den Eindruck der anderen annullirte; einen Reichthum von Zügen und Begebenheiten, die an sich betrachtet oft bewundernswerth sein mögen, aber sich gegenseitig erdrücken und zu verschle-

denartig sind, um mit einander verschmelzen und zu einem runden Ganzen verarbeitet werden zu können. Namentlich sind manche seiner geistlichen und historischen Stücke mit diesem Fehler behaftet. Er hat hier oft die ganze Masse der Materialien, die ihm Traditionen oder Geschichte darbieten, ohne Uebergehung eines einzigen Zuges in sein Werk aufnehmen wollen. Er hat auch nach Kräften ge-
rungen, diese Einzelheiten nicht blos aneinanderzureihen, sondern von einem sicheren Mittelpunkt aus zu ordnen und zu gestalten. Allein das Unmögliche ist auch für ihn unausführbar geblieben; die heterogenen Massen, die zusammengehäuft werden, tragen immer zur Schau, daß sie nicht in diesen Verein hätten gebracht werden sollen; die dertartigen Stücke bieten entweder gar keine Einheit der Handlung dar, oder das Centrum der Darstellung wird von den es umlagernden Schichten verdeckt; die einzelnen Bestandtheile müssen entweder unbenuzt und unverarbeitet liegen bleiben, oder sie gerathen mit sich selbst und mit der Haupt- handlung in Widerspruch.

Ein anderer, den Kope hier und da treffender Vorwurf ist, daß er die Entwicklungen seiner Stücke überreilt, sie zu plöglich und zu wenig von innen heraus motivirt eintreten läßt. Er gibt unter seinen theoretischen Aussprüchen über das Drama den Rath, die Zuhörer so lange wie möglich über den Ausgang des Stückes in Ungewissheit zu lassen; allein er hat mit diesem Kunstgriff nicht selten Mißbrauch getrieben und die Verwicklung so lange gesteigert, bis die letzte Scene da ist und nun die Auflösung, statt sich natürlich zu entfalten, erzwingen werden muß. Seine Kunst, die Aufmerksamkeit zu spannen, den

Knoten der Begebenheiten fest und immer fester zu schürzen, ist bewundernswerth; aber der Hang zum Seltenen und Außerordentlichen hat ihn bisweilen auch zu Verwirrungen gedrängt, die überhaupt nicht anders als durch ein Zerhauen des Knotens zu lösen waren. In anderen Fällen, wo seine Schauspiele ein Gefühl von Unbefriedigung hinterlassen, spüren wir, wie der Dichter, der fast immer mit unvergleichlicher Kühnheit und Energie anfängt, im Fortgange seines Werkes von einer Abspannung überfallen worden ist, oder wie er in ungezügelter Hast der Production, dem Drang des Fertigwerdens nachgebend, seinen Plan nicht gehörig überlegt und zur Reife gebracht hat.

Diese Ausstellungen treffen indeß nur einen verhältnißmäßig geringen Theil von Pope's Comödien, und es wäre höchst voreilig, auf diese hin über die Compositionsfähigkeit des Dichters im Allgemeinen abzuurtheilen. Die größere Zahl seiner Werke erscheint vielmehr auch in dieser Hinsicht untadelhaft und liefert sprechende Beweise von ächt künstlerischer Besonnenheit und sicherster Beherrschung aller der Mittel, durch die ein Entwurf zu dramatischer Abrundung und Geschlossenheit gebracht wird. Liegt, durch Ueberlieferung der Sage oder Geschichte, ein Gewirr sich kreuzender Begebenheiten und Situationen vor, ein Chaos, an dessen Gestaltung jeder Andere verzweifeln würde, — Pope weiß es zu zertheilen, das Ueberflüssige und Störende auszuschneiden, Ordnung, Consequenz und organische Nothwendigkeit hineinzubringen. Gilt es, ein einzelnes Factum, eine Anekdote, die kaum Stoff zu einer Scene darbieten scheint, zur Grundlage eines Drama's zu machen, — er hat immer genug eigne Erfindung in Bereitschaft und weiß

diese so kunstreich mit dem Fundament, auf dem er baut, in Verbindung zu bringen, daß ein wohlgefügtes und reich ausgestattetes Ganze zu Stande kommt. Demen zum Trost, die den Lope als ein ganz verwildertes Genie dargestellt und von seiner „nachlässig“ schlechten Manier“ geredet haben, sprechen wir es aus: Der Zahl seiner Stücke, die mit berechneter Stellung aller Theile zum Ganzen, mit gemessenster Ausparung der Effecte, mit weisester Oekonomie, so daß auch nicht Eine unnütze Figur oder Scene vorhanden ist, componirt sind, lassen sich vielleicht nicht eben so viele irgend eines anderen Dichters, von denen dasselbe zu rühmen wäre, entgegenstellen. Ja, manche dieser Schauspiele zeigen in ihrer inneren Gliederung eine solche Symmetrie, eine solche Regelmäßigkeit, Sorgfalt und Durchsichtigkeit, daß man muthmaßen könnte, hier habe die kälteste Berechnung gewaltet und diese müsse auch eine erkältende Wirkung üben. Aber dem ist nicht so; vielmehr stellt sich Alles in solcher Einfachheit und Natürlichkeit dar, daß es fast das Ansehen gewinnt, als sei die ganze Composition durch ein inneres organisches Gesetz von selbst hervorgewachsen. Wer ein solches Stück analysirt und alle die Wege verfolgt, die durch seinen vielfach verschlungenen Bau leiten, der erstaunt über die Reinheit und Ueberlegtheit der Anlage nicht minder, als darüber, daß ein äußerer Schein der natürlichsten und ungekünstelten Lebendigkeit die Absichtlichkeit des Dichters verbirgt. Und gewiß muß dies als die höchste Spitze der Kunst anerkannt werden.

Bisher ist bei dieser allgemeinen Betrachtung von Lope's dramatischer Kunst vornämlich auf die Eigenschaften Rücksicht genommen worden, die, wenn auch innig mit dem

dichterischen Vermögen verwachsen und nicht von ihm zu trennen, doch mehr der Reflexion und Berechnung angehören, als dem eigentlich schaffenden Triebe, und durch Verstandesbätigkeit, Anstrengung und fortgesetzte Übung bis zu einem gewissen Grade ausgebildet werden können. Die Gabe aber, in der Pöpe de Vega am meisten glänzt, eine Gabe, die dem Genius allein verliehen wird, ist die Erfindung. Man nehme diesen Begriff hier nicht äußerlich als das bloße Erfinden außerordentlicher Vorfälle und Umstände, sondern im höheren poetischen Sinn, so daß darunter die Fruchtbarkeit der Phantasie im Erschaffen eines, die Grundidee des Stückes tragenden und verkörpernden, fiktiven Inhalts verstanden wird; die Fähigkeit, aus der Entwicklung der Charaktere und deren Zusammenstellung, aus den Beziehungen zwischen den handelnden Personen und den äußeren Verhältnissen mannigfaltige Begebenheiten und Schicksale, Wendungen und Katastrophen abzuleiten. So eminent nun erscheint Pöpe in diesem Punkt, daß ihm darin schwerlich irgend ein Dichter alter oder neuer Zeit verglichen werden kann. Schon in dem verhältnißmäßig geringen Theil seiner Werke, der noch vorhanden ist, scheint er alle nur irgend denkbare dramatische Combinationen erschöpft und seinen Nachfolgern nichts übrig gelassen zu haben, als ihn nachzuahmen; und dem, der eine beträchtliche Anzahl seiner Schauspiele kennt, muß es begegnen, daß er, wenn er die Dramen anderer Dichter liest, jeden Augenblick auf Momente und Situationen stößt, die ihm aus Pöpe bekannt sind. Selbst in den Comödien, welche mit unverarbeitetem Inhalt überfüllt und daher von Seiten der Composition mangelhaft sind, glänzt diese Erfindungs-

gabe mit blendendem Licht; manche derselben bieten eine wahre Fundgrube der wirksamsten dramatischen Motive dar, deren jedes Stoff zu einem eignen Stücke geben könnte; diese Motive sind zwar mehr nur angedeutet als ausgebeutet und durchgebildet, aber sie machen ihrem Erfinder um nichts weniger Ehre, und was auf der einen Seite Tadel verdient, erregt auf der anderen Verwunderung. Wenn nun die Productivität dieses Dichters schon der Masse seiner Hervorbringungen nach die Gränzen dessen zu überschreiten scheint, was den Kräften eines Einzelnen und im Umfang des menschlichen Lebens möglich scheint, — wie sehr muß man nicht erst über den Reichthum der Einbildungskraft erstaunen, mit dem er alle diese Werke ausgestattet hat! Wie die Natur selbst, die ihre Gaben nicht zu sparen braucht und sich sorglos ihrer unerschöpflichen Fülle entledigt, hat er den Ueberfluß seiner Phantasiegebilde überall mit vollen Händen ausgestreut, als ob er so unversiegbar wäre, wie der ihrige. Es scheint, er sei unumschränkter Gebieter in dem wunderbaren Lande der Einbildung gewesen und habe alle verborgnen Schätze dieser Zauberwelt gehoben.

Nach nun, was unter den bisher hervorgehobenen einzelnen Punkten nicht zusammengefaßt werden konnte, die unsägliche Anmuth und Lieblichkeit, die über seine Schöpfungen hingebreitet ist; die Frische und Naivität, die ihnen einen unwiderstehlichen Reiz leiht; die hinreißende Sympathie mit der Natur; die überströmende Fülle der Poesie die selbst den unbedeutendsten Gegenstand mit Farben und Blüthen zu schmücken weiß! Die magische Kraft, überall den Zauberkreis der Dichtung zu erschließen, die Herzen bald durch sanfte Nührung zu bewältigen, bald in raschem,

stürmendem Drange mit sich fortzureißen! Die lebende, sprudelnde Jovialität neben dem gewichtigsten und eindringlichsten Ernst! Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der sich Natur und Leben in scharfen Umrissen in diesen Gedichten spiegeln, so daß wir ein treues Abbild der Welt, des ganzen Seins und Treibens der Menschheit vor uns sehen, nur daß die Kunst die rauhen, eckigen Seiten der Wirklichkeit abschleift und ihre harten Massen in plastischer Rundung hinstellt!

Die Vereinigung aller der Gaben, die dem großen dramatischen Dichter nöthig sind, verbunden mit der Anzahl höchst ausgemerkter Werke, die er hervorgebracht, ist nun das, worin Lope de Vega alle seine Zeitgenossen und Nachfolger übertragt. Viele Dichter von herrlichen und unvergänglichen Verdiensten haben neben ihm und nach ihm auf der spanischen Bühne geglänzt; einige haben in einzelnen Punkten vielleicht noch Besseres geleistet, Jener in der sorgfältigen Ausbildung des Details, Dieser in dem Ebenmaaß der Composition, in der architectonischen Berechnung des Plans; aber Keiner hat in gleich hohem Grade alle jene angedeuteten Vorzüge in sich vereinigt, Keiner eine gleich große Menge trefflicher Werke hinterlassen.

Durch solche Eigenschaften und zugleich jene sich nie erschöpfende Fruchtbarkeit mußte unserem Dichter wohl jene beispiellose Popularität und Herrschaft über die Theaterwelt zufallen, von der alle Schriftsteller seiner Zeit voll sind. Alle Bühnen von ganz Spanien und wo die spanische Sprache gehört ward, in Neapel und Mailand, in Prüssen und Mexico wiederhallten von seinem Ruhm und

setzten ihre Repertorien beinahe nur aus seinen Stücken zusammen; alle Welt war erschauet, daß, nachdem er das Publicum schon durch so zahllose Comédien entzückt hatte, der Vorrath doch noch nicht erschöpft war, daß er immer mehr und immer Anderes zu bieten vermochte; die Zuschauer erwarteten von ihm immer Neues und immer Befriedet, und ihre Hoffnung ward nie getäuscht. Aber Lope war auch — wodurch er seinem Volke so theuer wurde und was unter den Ursachen seiner unbegrenzten Erfolge mit angeführt werden muß — durch und durch Spanier. Er dachte und fühlte, liebte und haßte im Einklang mit seiner Nation; er kannte alle Töne, die am tiefsten in das Herz seiner Zeitgenossen dringen mußten, und wußte sie in vollen Accorden anzuschlagen; ihm war kein Mittel, die Sympathie seiner Landsleute zu erregen, unbekannt; er bemächtigte sich aller in der Tradition und Geschichte, dem Glauben und Leben seines Volkes waltenden poetischen Elemente, leitete alle auf spanischem Boden stiehende Quellen der Poesie auf die Bühne und wußte auch die alten schon halb verklungenen Uebersieferungen der Vorzeit in frisches Leben zurückzurufen und zur Befruchtung des edelsten Nationalgefühls zu benutzen. Wenn so den Spaniern ihr eignes Bild, die ruhmvolle Kunde der großen Vergangenheit und was noch die Gegenwart Großes oder Befriedendes bot, aus dem verklärenden Spiegel der Poesie entgegenblitzte, welchen Dank und welche Bewunderung mußten sie nicht dem Dichter zollen, durch den sich jeder Einzelne in seiner Nation verherrlicht sah!

Suchen wir nun, vom Allgemeinen in's Specielle hinabsteigend, einen Ueberblick über die verschiedenen dra-

matischen Leistungen Pope's zu gewinnen, so können wir nicht umhin, zunächst einen Ausdruck des Erstaunens über die unendliche Mannigfaltigkeit des Stoffes, den er bewältigt hat, wie über die große Verschiedenheit der künstlerischen Gestaltung, die man bei ihm antrifft, laut werden zu lassen. Seine Schaubühne liegt wie ein Weltall voll unübersehbaren Reichthums innerer und äußerer Erscheinungen vor uns. Es gibt vielleicht in der Geschichte und Sage aller Völker alter und neuer Zeit keinen sich nur irgend zu dramatischer Behandlung eignenden Gegenstand, den er nicht bearbeitet hätte; er hat die umfangreichsten Staatsbegebenheiten und kriegerischen Ereignisse eben so wohl wie die subtilsten Discussionen der scholastischen Theologie auf die Bretter gebracht; Sätze, deren Bewältigung für jeden Anderen eine Unmöglichkeit gewesen wäre, haben sich unter seinen Händen wie von selbst zu Dramen gestaltet. Kein Theater irgend einer Nation hat eine Gattung oder Abart von Schauspielen aufzuweisen, zu der sich nicht unter seinen Stücken ein Typus auffinden ließe. Eben die angedeutete Mannigfaltigkeit macht aber die Aufgabe, einen Abriss von Pope's Theater zu liefern, in dem weder das Ganze über dem Einzelnen, noch Dieses über Jenem vergessen wird, äußerst schwierig, zumal in den engen Grenzen, die uns hier gezogen sind. Eine Zergliederung und ausführliche Beurtheilung einiger einzelnen Stücke würde — so viel ist gewiß — einen sehr unzulänglichen Begriff von dem ganzen Vorrath geben; die Versprechung einer größeren Menge von Schauspielen nach allgemeinen Gesichtspunkten dagegen läuft Gefahr, keine concrete Anschauung vom Einzelnen zu liefern. Dennoch ist das Letztere der

Weg, auf dem wir uns, innerhalb der uns einmal aufgelegten Schranken, dem Ziel unserer Aufgabe am meisten annähern zu können glauben; und zwar werden wir, zur Erleichterung der Uebersicht, die Dramen unseres Dichters bald dem Stoff bald der Behandlung nach in verschiedene Classen sondern. Die Inhaltsangaben, welche wir von einzelnen Stücken liefern, können natürlich nur ganz kurz gefaßt werden, und haben mehr den Zweck, den Leser im Allgemeinen mit einer Anzahl der von Lope bearbeiteten Stoffe, als mit der dramatischen Gestaltung, die er ihnen gegeben hat, bekannt zu machen.

In Rücksicht auf die Behandlung heben sich erstlich mehrere Unterschiede zwischen den Werken aus Lope's früherer und denen aus seiner späteren Periode hervor. Von einer scharfen chronologischen Scheidungslinie kann hier natürlich nicht die Rede sein; aber wir wissen aus dem Prolog zum *Peregrino*, welche seiner Stücke vor 1604 geschrieben sind, und bemerken in diesen so viele durchgehende gemeinsame Züge, daß wir besugt sind, auch unter den übrigen diejenigen, welche hiermit Uebereinstimmung zeigen, als ältere Arbeiten des Dichters anzusehen. Als Hauptmerkmal dieser, der ersten Hälfte von Lope's dramatischer Laufbahn angehörnden, Comödien ist anzuführen: Fülle von Phantasiegebilden, Empfindungen und Leidenschaften, Häufung von Ereignissen auf Ereignisse, große Menge von Figuren, Thaten und Begebenheiten, kurz ungemessener, aber nicht gehörig vertheilter und ausgeparter Reichthum der Handlung. Alles bewegt sich in rasch fortschreitendem Gange; lange Reden werden gänzlich gemieden; der Dialog ist rapid und von beinahe epigrammatischer Schärfe. Auch die Exposition wird

immer als Handlung in den Anfangsscenen vorgeführt, nie in einen Bericht gefaßt. In Absicht auf die Sprache macht sich bemerkbar: die am meisten angewandten Vermaße sind Redondillen und Quintillen, aber auch fünfsüßige Jamben ohne Reim kommen häufig vor; die Romane dagegen wird selten und in der Regel nur für Erzählungen gebraucht. Als prägnante Beispiele solcher Stücke in Lope's älterer Manier seien *Los tres diamantes* und *La fuerza lastimosa* angeführt. In den Werken der späteren Zeit weicht dann die Uebersälle der Action einer mehr berechneten Anordnung; ohne daß deshalb der Beweglichkeit der äußeren Darstellung Abbruch geschähe, findet sich hier eine feinere Ausmalung und Nuancirung des Details; die Stimmungen und Gemüthszustände, die Uebergänge von einer Seelenstimmung in die andere entwickeln sich deutlicher; die Stellung der Theile zum Ganzen, die Anordnung der Gruppen des Personals zeigt mehr Ebenmaß. Der Grundsatz, möglichst Alles bis auf die Nebenumstände vor den Augen der Zuschauer geschehen zu lassen, ist aufgegeben; wenn früher oft ungehörige, den Gang der Haupt-handlung unterbrechende, Scenen eingeschaltet wurden, um Begebenheiten darzustellen, die füglich hätten berichtet werden können, so treten hier in solchen Fällen Erzählungen ein. Die reimlosen Hendecasyllaben weichen fast ganz; dagegen nimmt die Romanzenform mehr überhand und wird auch für den Dialog gebraucht. Sollen Beispiele von dieser Classe genannt werden, so seien es die *Discreta enamorada* und die *Dama melindrosa*. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß Lope seine ganze Gluth und Hülfe der Imagination, seine ganze Geschicklichkeit im Erfinden

und Fortspinnen eines dramatischen Plans bis an das Ende seiner Laufbahn bewahrt zu haben scheint. Zwei Comödien, von denen man weiß, daß sie Grzegnisse seiner letzten Lebensjahre sind, die *Moza de Cántaro*, in der er sich auf 1500 schon von ihm geschriebene Stücke beruft und *las Bizarrias de Belisa*, an deren Schluß er sagt er habe sich den Mufen, die er schon verlassen, von Neuem zugewandt, gehören zu seinen gelungensten Schöpfungen.

Mustern wir die ungeheure Zahl seiner Schauspiele nach den Stoffen, die sie behandeln, so tritt uns an der Spitze eine lange Reihe von Gemälden aus der spanischen Geschichte und Sage entgegen. Lope de Vega war von einer glühenden Begeisterung für sein Vaterland erfüllt und hat keine Gelegenheit veräuimt, den Ruhm und die Ehre seines Volkes, die Großthaten der spanischen Nationalhelden, mit glänzenden Farben zu verewigen. Die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Darstellungen auf diesem Gebiet ist so groß, daß sich selbst aus den noch vorhandenen eine beinahe vollständige Gallerie aller erheblichen Bilder aus der spanischen Geschichte zusammenstellen ließe. Wir haben — um die ganze Strecke nur nach einigen Hauptstationen zu durchmessen — in *La amistad pagada* die Kämpfe der alten Cantabrer gegen die römische Uebermacht; in *El Rey Wamba* die anarchischen Bewegungen des schon den Einsturz drohenden Gothenreichs; in *El ultimo Godo de España* den Verrath des Grafen Julian, den Untergang des Rodrigo und den Sieg der mohammedanischen Waffen; in *El primer Rey de Castilla* dann die ersten Triumphe der wieder erstarkenden christlichen Monarchie; in *Las almenas de Toro* die Streitigkeiten zwischen

Sancho dem Starken und seinen Schwestern Urraca und Elvira, seine Ermordung durch Pellido Dolfos, und als Fahnenträger des castilianischen Ruhms den Sid; in *El Sol parado* die glorreichen Kriegsfahrten Ferdinands des Heiligen; in *Lo Cierito por lo Dudoso* die ersten Reime zu jenen Zwistigkeiten zwischen Peter dem Grausamen und Heinrich von Trastamare, die so furchtbar enden sollten; in *Los Ramirez de Arellano* den furchtbaren Brudermord auf dem Felde Montiel; in *El milagro por lo Zelos* die Zeit Johannis II. in einem ihrer denkwürdigsten Ereignisse, dem Sturz des Alvaro de Luna; in *El piadoso Aragonés* die Geschichte des unglücklichen, obgleich keineswegs schuldlosen Carl von Viana, seiner zweimaligen Empörung gegen den Vater, seiner Gefangenschaft und endlich seines tragischen Todes, durch welchen Ferdinand (der Katholische) Thronerben von Aragon ward; in *El cerro de Santa Fé* den glorreichen Kampf, der den letzten maurischen Thron auf der Halbinsel stürzte; in *La victoria del Marques de Santa Cruz* endlich eine That, an welcher der Dichter selbst als Jüngling Theil genommen hatte.

Eine strenge Scheidung dieser Stücke in geschichtliche und aus der Sage entlehnte ist nicht möglich; denn in den Uebersetzungen aus der älteren Zeit fließen beide Gebiete ununterscheidbar in einander; mit den neueren Begebenheiten aber sind oft Traditionen, von denen die Geschichte nichts weiß, oder eigne Thaten des Dichters vermischt. Wenn indessen die Darstellung historisch genannt zu werden verdient, welche vom Geist der Geschichte durchdrungen ist und die bedeutenden Erscheinungen der

Zeit, jede in ihrem eigenthümlichen Lichte vorzuführen weiß, so dürfen zahlreiche Lope'sche Compositionen mit vollem Rechte historische Dramen genannt werden, ja man kann zweifeln ob irgend eine Literatur Trefflicheres in dieser Gattung aufzuweisen habe. Wir sehen den Dichter in den Geist der vergangenen Jahrhunderte versunken; er ruft die verschwundenen Geschlechter der Menschen von Neuem in's Dasein; er weiß die Lebenspunkte jeder Zeit in ein treues Bild zu sammeln und läßt uns in dem Aufblühen und Hinwelken der Generationen das geheime Leben, das Schaffen und Zerstören des Weltgeistes ahnen. Die Anschaulichkeit, in der er Thaten und Begebenheiten an uns vorüber schweben läßt, die Richtigkeit, mit der er Ton und Farbe der verschiedenen Zeitalter trifft, verdient Bewunderung, ja aus manchen dieser Stücke ließe sich mehr Licht über die Perioden verbreiten, die sie behandeln, als aus Chroniken oder trockenen Compilationen der Geschichtschreiber. Das ganze Leben und Treiben, alle Bestrebungen und Verhältnisse, alle Abstufungen im Adel und Volk des jedesmal dargestellten Zeitraums stehen in überzeugender Wahrheit und Wirklichkeit vor uns. Das Bestreben, einer jeden Periode das angemessene Colorit zu geben, dehnt sich bisweilen bis auf die Sprache aus; die Comödie *Las famosas Asturianas* ist ganz in dem Stile der ältesten Monumente der castilianischen Literatur geschrieben. Auch sonst noch zeugen hundert kleine Züge, die nur durch ein sorgfältiges Studium eruiert werden konnten, von einer genauen Durchforschung und Kenntniß der Geschichte. Aber es gehörte auch eine seltene Divinationsgabe und poetische In-

tion dazu, um alles dies so anschaulich vor uns hinzustellen, daß wir es mitzuleben glauben.

Ganz besonders scheint Lope sich in Schilderungen aus den Zeiten des ersten Wiederaufstrebens der spanisch-christlichen Reiche gefallen zu haben. Er liebt es, und jene alten ländlich-einfachen Castilianer zu zeigen, die eine patriarchalische Herrschaft über ihre Unterthanen üben, bald ihre Aeder bestellen, bald das Schwert gegen die Ungläubigen führen. Alle diese Gemälde, z. B. in *los Prados de Leon*, *los Tello de Meneses*, *los Benavides* und vielen anderer, sind von einer Jugendfrische und Kraft, daß ein unbefangener, nicht ganz durch die farblosen Gebilde, die in jetziger Zeit für Poesie ausgegeben werden, verdorbener Sinn sich ihnen unmöglich verschagen kann; und wie oft auch Aehnliches wiederkehrt, der Reiz bleibt immer neu. Die ganze Anmuth, der ganze Zauber der ächten Pastoralpoesie ist hier mit dem gewichtigen Ernst der Heldendichtung verschmolzen. Keiner hat so, wie Lope, den mächtigen Kern der spanischen Nation geschildert, ihren einfachen, demuthsvoll dem Himmel zugewandten Sinn, ihre Genügsamkeit, ihren vom Gefühl eines freien Daseins gehobenen Muth, ihre Entschlossenheit, zur Vertheidigung ihres Glaubens jeden Augenblick Gut und Leben zu lassen. Dabei durchdringen sich Stoff und Form seiner Darstellung auf's innigste; es herrscht in dieser eine Enthaltbarkeit in der Färbung, eine Natürlichkeit und schlichte Unbefangtheit, wie man sie sonst nur in Producten der Volkspoesie findet. Diese Ritter reden nicht viel; aber was sie sagen, das sind schwerwiegende Worte, denen die That auf dem Fuße folgt; das Außerordentlichste wird voll-

bracht, als ob es eine Kleinigkeit wäre. Man glaubt die alten erzgepanzerten Gestalten mit Helm und Schild aus den Nischen und von den Grabsteinen des Domes von Burgos in's Leben treten zu sehen. Alles ist riesenhaft in diesen Bildern, der gewaltige Wille und die eiserne Kraft der Männer, wie der hohe Adel und Ernst der Frauen, die kräftigen Tugenden, wie die ungeheuren Leidenschaften und Verbrechen. Und welche charaktervolle Unterscheidung in allen Gestalten! Neben der Seelengröße und dem schon vom Leben geprüften Selbstgefühl des Greises der unbändige Trost der Jünglinge! Mit wie individuellem Leben sind selbst die Nebenfiguren ausgestattet, Priester und Mönche, Bauern und Hirten, Führer des Heeres und gemeine Krieger! Sehr bezeichnend für die Epoche, in welche die Handlung fällt, ist auch die Rohheit und die streitsüchtige, man möchte sagen, brutale Tapferkeit, die einzelnen Helden, z. B. dem Bernardo del Carpio und dem Mudarra, geliehen wird, und diesen eine auffallende Ähnlichkeit mit Shakspeare's Hotspur und Bastard Faulconbridge gibt. Ganz hiermit harmonirt dann auch die wilde, abgerissene Darstellung. Und wie anziehend, wie ganz aus dem spanischen Charakter geschöpft ist die Mischung von hochfahrendem Stolz und liebevoller Hingebung, von Rothen auf eignes Recht und Hochachtung für die, sich Alles unterordnende, Lehnspflicht, von Edelsinn und Barbarei, von unwandelbarer Treue in der Freundschaft und von hartnäckiger Feindschaft! Wie charakteristisch der Ton der Andacht, der, wie eine Hymne durch den Sturm, durch das Kampfgetöse dieser gewaltigen Dichtungen erschallt! Endlich, überblicken wir das Ganze der Handlung, welch ein unaufhaltsamer Gang, wie viel

Leben und Regsamkeit in allen Theilen! Welche Illusion der Wirklichkeit, die uns mitten in das bewegteste Dasein hineinreißt, in diesen vorüberfliehenden Gruppen, diesen sich vor uns aufrollenden Kriegsscenen, in deren Schlachtgetümmel man sich verirrt glaubt! Und dann, wenn wir unter die Mäuren geführt werden und ihr Leben sich näher entfalten sehen, wie in *El Hijo de Reduan, el Bastardo Mudarra* u. s. w., welcher Glanz und orientalische Pracht, welche wollustathmende Weichheit der Farben, zugleich aber auch welche Effecte in den Gegensätzen des prahlerischen Stolzes und der Heppigkeit auf der einen Seite zu der Einfachheit und Nüchternheit auf der anderen!

Um diese Dramen richtig aufzufassen, übersehe man nicht, daß viele derselben unmittelbar aus dem Vorn der Volksepöik geschöpft sind. Das zuletzt genannte Stück z. B., daß die Geschichte von den Infanten von Lara und der Plutache um sie behandelt, dann *El Conde Fernan Gonzalez*, in dem der berühmte, schon im 14. Jahrhundert durch ein Epös gefeierte, Nationalheld von Castilien auftritt, und die beiden, welche den Bernardo zum Mittelpunkt haben, *El Casamiento en la muerte* und *Las moedades de Bernardo del Carpio*, schließen sich aufs engste an noch vorhandene alte Romanzen an, die oft, selbst den Worten nach genau, in ihnen wiederklingen. Bei anderen lassen sich zwar ähnliche Quellen nicht mehr nachweisen; unverkennbar aber haben ihnen gleichfalls nationale, seitdem verichollene Lieder zu Grunde gelegen; so den *Doncellas de Simancas*, einer der glänzendsten und schwungreichsten Comödien, welche die Jungfrauen von Simancas verherrlicht, deren Hochherzigkeit

ihre Vaterstadt von dem schimpflichen Tribut der hundert Mädchen befreit, den die Christen jährlich an die Ungläubigen zu entrichten hatten ¹³⁵⁾, dem *Primer Fajardo*, dem *Principe despeñado* u. s. w. Es fehlt jedoch Alles daran, daß dieses Anschließen an Ueberliefertes das Verdienst des Lope schmälerte; vielmehr muß ihm die weise Benutzung der von der Tradition dargebotenen Elemente besonders hoch angerechnet werden, ja man kann ihn den Vollender der spanischen Volksepoeie nennen und behaupten, daß diese in seinen Werken ihren Abschluß und ihre höchste Vollendung gefunden habe. — Der Inhalt von einigen dieser Stücke möge kurz angegeben werden.

El Conde Fernan Gonzalez schildert die zuerst aufstrebende Größe und Unabhängigkeit der Grafen von Castilien, die bisher unter der Lehnherrschaft von Aragon gestanden. In der ersten Scene sehen wir den Grafen Fernan Gonzalez wie er sich auf der Jagd verirrt hat und bei einem frommen Eremiten Zuflucht sucht. Der letztere weissagt ihm seine künftigen Siege und die einstige Größe Castiliens. Die schon beizogenen Begleiter des Grafen finden endlich den Verirrten und verkünden ihm die eben angelangte Nachricht von einem Einfall der Mohren. Auf diese Kunde eilen Alle unter Anführung des berühmten Helden und unter den Segenswünschen des Eremiten in den Kampf. Die nächsten Scenen schildern den Verheerungszug der

¹³⁵⁾ Daß dieses Ereigniß nicht vom Dichter erfunden ist, sondern auf einer alten Tradition beruht, wird durch die von Sanchez herausgegebene Lebensgeschichte des D. Millan vom Erzpriester von Bita bewiesen. Denselben Stoff hat Lope noch in den *Fueros de Asturias* behandelt.

Band II.

Feinde, den Jammer der Dorfbewohner und dann den glänzenden Sieg des Hernan Gonzalez, der am Schlusse des ersten Akts durch feilliche Spiele der Landleute gefeiert wird. Im zweiten Akt treffen wir den Grafen am Hofe von Leon, wohin er zu den Cortes geladen ist. Die Königin sinnt auf Rache an ihm, weil er ihren Bruder, den König von Navarra, im Zweikampf getödtet hat; sie läßt ihm daher von Navarra aus Vorschläge zur Vermählung mit einer dortigen Prinzessin machen; aber kaum ist Hernan Gonzalez, der die Einladung annimmt, in Pampelona angelangt, so wird er in einen Kerker geworfen. Die Castilianer, ihres Führers beraubt, sehen sich auf allen Seiten von Feinden bedrängt; aber sie lassen ein lebensgroßes Bildniß des Grafen formen, welches dem Heere vorangetragen wird und welchem sie feierlich in alle Gefahren zu folgen schwören. Sogar das Bild des großen Feldherren löst den feindlichen Heeren Schrecken ein und verschafft den castilianischen Waffen den Sieg. Eine gewaltsame Befreiung des Grafen ist indeß nicht mehr nöthig, denn dieser hat sich durch Hülfe der Infantin von Navarra seiner Haft entzogen, langt glücklich bei seinen Treuen an und säumt nicht, sich mit seiner Ketterin zu vermählen. — Im dritten Akt befindet sich Hernan Gonzalez von Neuem in Leon, um seiner Lehnspflicht zu genügen. Er geräth mit dem König in Streit und wird als Aufrührer mit schwerer Gefängnißstrafe belegt; allein seine treue Gemahlin kommt ihm abermals zu Hülfe, besucht ihn im Kerker, wechselt die Kleider mit ihm und läßt ihn entfliehen, während sie an seiner Stelle zurück bleibt. Hernan Gonzalez glaubt sich nach diesen Vorgängen aller Rücksichten für den Lehnsherrn entbunden, und rüdt

offen gegen Leon in's Feld; seine Waffen sind siegreich und er dictirt nun, nachdem er seine Gemahlin wieder umarmt, dem Könige die Friedensbedingungen. Der Letztere hat vor langen Jahren ein schönes arabisches Ros von ihm gekauft und sich dabei verpflichtet, für jeden Tag, den er mit der Bezahlung desselben zögern werde, das Doppelte der Kaufsumme zu entrichten. Der Graf fordert nun die Bezahlung dieser rückständigen Summe, oder Anerkennung der vollen Unabhängigkeit von Castilien; jene Forderung aber ist so ungeheuer groß, daß das ganze Königreich Leon nicht im Stande ist, sie zu befriedigen, und so muß der frühere Lehnsherr sich wohl bequemen, die Grafen von Castilien für frei von jeder Vasallenspflicht und für selbstständige Herrscher zu erklären.

El casamiento en la muerte. Jimena, Schwester des Königs Alfons des Reuschen, hat dem Grafen von Salbaska in verbotnem Liebesverhältniß einen Sohn, Bernardo del Carpio, geboren. Der König, über diese Verbindung erzürnt, ließ die Schwester in ein Kloster stecken, den Grafen in einen düstern Kerker werfen, den Sohn aber in gänzlicher Unwissenheit über seine Herkunft aufziehen. Bernardo zeichnet sich schon als Knabe in allen ritterlichen Uebungen aus und erlangt bald den Ruhm des kühnsten und tapfersten Ritters am ganzen Hofe. Alfons, der von den Noblen bedrängt wird, hat Karl den Großen um Hülfe angerufen und ihm als Lohn für seinen Beistand die Abtretung eines Theiles seiner Länder zugesagt. Dieser Schritt erregt allgemeine Entrüstung unter den Asturischen Olden, und Bernardo stellt sich an die Spitze einer aufreuerischen Bewegung, welche den König nöthigt,

sein Versprechen zurückzunehmen. Mit den sehr kräftig gehaltenen Auftritten, wie die Großen ihr empörtes Nationalgefühl ausdrücken und Bernardo seinem Oheim den Fehrlief, beginnt das Stück. Hierauf werden die Zuschauer an den Hof Karls des Großen versetzt, wo gerade vor dem Ausbruch nach Spanien ein festliches Turnier zur Feier des für den Kaiser so vortheilhaften Vertrages gehalten wird. Wir begegnen hier dem Roland, Reinhold und den übrigen Paladinen, und werden Zeugen der durch die Romanzen so geschilderten Fierlichkeit zwischen Turandart und Belerma. Diese Scenen sind in ihrer Art eben so trefflich, wie die, welche das Stück eröffnen, und voll romantischer Anmuth. Wüthlich tritt Bernardo ungestüm und ohne sonderliche Zeichen von Ehrerbietung in den Saal, in welchem sich Karl, umgeben von dem glänzenden Kreise von Ritters und Damen, befindet. Der Gesandte setzt sich ohne Weiteres vor den Kaiser hin und erklärt ihm geradezu, er solle sich keine Hoffnung machen, je einen Fuß breit Erde auf spanischem Boden zu besitzen. Dieses tropische Benehmen erregt unter den Paladinen allgemeines Erstaunen; Roland aber sagt, die Kühnheit Bernardo's gefalle ihm sehr wohl, und freut sich, in dem Kriege, den Karl nun an Alfonso erklärt, seine Kräfte mit denen eines ebenbürtigen Gegners messen zu können. Der zweite Akt zeigt uns das Schlachtfeld von Ronceval. Alfonso hat sich mit den Mohren verbunden, um dem gemeinsamen Feind den Uebergang über die Pyrenäen zu wehren. Das Haupt des ganzen Heeres ist Bernado, der inzwischen seine Herkunft erfahren und vom Könige das Versprechen erhalten hat, daß er, falls er den Sieg erkämpfe, seinen Vater befreit sehen solle. Die Schlacht

beginnt; bei der höchst gelungenen Schilderung derselben sind die Volkseromanzen mannigfach benutzt. Man sieht den Durandarte, wie er sterbend einem Waffengefährten befehlt, sein Herz an Pelerna zu bringen. Die Niederlage ist vollständig und Roland fällt (nach der spanischen Tradition) von Bernardo's eignen Händen. Im dritten Akt ist zuerst in einer episodischen Scene die Legende von dem „Kelsen von Frankreich“ benutzt. Die Mohren haben einen Verwüstungszug über die Wenden unternommen und sengen und brennen, wohin sie kommen. Unter andern Flüchtigen tritt Duden, ein französischer Ritter, von einem feindlichen Schwarme verfolgt, auf. Er trägt ein Bild der heiligen Jungfrau, das er vor den Ungläubigen retten will; als die Verfolger nahen, öffnet sich ein Kelsen und verschluckt das heilige Bild. Hierauf werden wir wieder an den Hof Alfonso's des Keuschen versetzt, wo der glorreiche Sieg durch einen glänzenden Triumphzug gefeiert wird. Bernardo fordert nun für die vollbrachte That den verheissenen Lohn, und verlangt nicht allein die Befreiung des Vaters, sondern auch dessen Verwählung mit Ximenes, damit der Mafel der unehelichen Geburt von ihm genommen werde; aber der unankbare König gibt antweichende Antworten. Bernardo ist außer sich vor Schmerz, doch vergeht er sich bei Pope nie an der Realstad (während die Romanzen ihn in offene Empörung ausbrechen lassen), sondern sinnt nur darauf, dem Obern neue Verpflichtungen aufzulegen, um ihn endlich zur Erfüllung seines Versprechens zu bestimmen. Als er einst den Alfonso aus dringender Lebensgefahr befreit hat, scheint er am Ziele seiner Wünsche zu stehen; er erhält einen Ring, auf dessen Vorseignung ihm der Graf von Sal-

daßa ausgeliefert werden soll, eilt sogleich in den Kerker, stürzt dem Vater, den zu sehen er sich so lange gesehnt hat, in die Arme und bedeckt ihn mit seinen Küßen, — aber keine Regung antwortet seinen stürmischen Freudenbezeugungen; die Glieder des Gefangenen sind hart und kalt. Bernarto sinkt jammernd über die Leiche hin, und holt dann, sich ermannend, seine Mutter Elmena herbei, damit sie mit dem Toten den Trauring wechsle. Mit dieser Scene schließt das Stück.

Las doncellas de Simancas. Nauregato, der usurpatorische König von Asturien, hat mit den Mohren einen Vertrag geschlossen, wonach dem Chalifen von Górdoba jährlich hundert der schönsten christlichen Jungfrauen geliefert werden müssen. Dieser Tribut wird von dem ganzen Lande für schimpflich gehalten, und mehrere Vasallen treten deshalb in offene Opposition gegen den König, unter ihnen Nuño Balbes und der junge Ritter Jñigo Lopez. Nuño hat zwei durch ihre Schönheit weitberühmte Töchter, deren älteste, Leonor, von Jñigo geliebt wird. Leonor hat einmal hingeworfen, daß es eine Schmach für die Spanier sei, der Auslieferung christlicher Weiber an die Ungläubigen ruhig zuzusehen. Sogleich unternimmt ihr Geliebter, nur von zehn tapfern Rittern begleitet, einen Zug in das feindliche Gebiet, um die Jungfrauen, welche zuletzt fortgeführt worden sind, zu befreien; allein er unterliegt der Uebermacht und wird gefangen vor Abdallah, den Sohn des Chalifen, geführt. Dieser bedroht ihn zur Strafe seines Verraths mit dem Tode, wird aber durch den Heldensinn, den der Spanier bei dieser Gelegenheit zeigt, so zur Bewunderung hingeariffen, daß er ihm das Leben und die Freiheit schenkt. Jñigo

tritt, voll Dankes gegen den edelmüthigen Mohren, die Rückreise an; plötzlich gesellt sich ein Ritter in christlicher Tracht zu ihm, in dem er zu seinem nicht geringen Erstaunen den Abdallah erkennt. Dieser erzählt, der Zufall habe ihm das Bild einer Christin von wunderbarer Schönheit zugeführt, und er sei durch den bloßen Anblick desselben so bezaubert worden, daß er nicht ruhen wolle, bevor er das Original aufgefunden und sich zu eigen gemacht. Er versprach dem von Zúño, daß er ihm, zum Danke für die ihm geschenkte Freiheit, behülflich sei, die Schöne zu entdecken und in seine Arme zu führen. Zúño läßt sich das Porträt zeigen und erkennt darin mit Schrecken seine Leonor. Der Kampf zwischen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit in seiner Brust ist schwer, aber er kann die Geliebte dem Ungläubigen nicht überliefern, und eilt, um das Band unauslöschlich zu machen, sich förmlich mit ihr zu verloben; alsdann erklärt er dem Abdallah, seine Verpflichtung gegen ihn habe aufgehört; er lehre als Gefangener in seine Macht zurück. Abdallah ist hiermit unzufrieden, will durchaus in den Besitz der schönen Leonor gelangen, und wendet sich deshalb an den König Mauregato. Dieser, der den Rufio als seinen Feind haßt, ist bereit, das Vergehren zu erfüllen; Rufio's Wohnung in Simancas wird von Bewaffneten umzingelt und dessen Töchter nebst fünf anderen Jungfrauen der Stadt sollen den Mohren übergeben werden. Zúño blickt Himmel und Erde auf, die Geliebte zu befreien, und fordert das Volk auf, einen mannhaften Entschluß zu fassen und das schmählische Joch abzuschütteln; aber die Furcht vor dem Tyrannen hält Alle gefesselt. Die Mädchen werden abgeführt; Leonor jedoch,

die kühnste unter ihnen, ermahnt sie mit flammenden Worten, bevor es zum Aeußersten komme, den Tod der Schmach vorzuziehen, und ersinnt dann einen kühnen Plan zur Rettung, der sogleich ins Werk gesetzt wird. Die Gefangenen benutzen einen Augenblick, wo sie von ihren Wächtern nicht beobachtet werden, bemächtigen sich ihrer Waffen und entweichen in einen an der Straße gelegenen Thurm, in dem sie sich verschangen. Aufgefordert, sich zu ergeben, erscheinen sie auf der Spitze des Thurms und rufen: „Gedacht im Namen Allah: „In dem Vertrage wegen der Auslieferung christlicher Jungfrauen an die Mohren ist festgestellt, daß diese Jungfrauen gesund und im vollkommenen Besitze aller ihrer Glieder seien — seht, ob wir dazu taugen.“ und nun zeigen Alle ihre verstümmelten linken Arme, von denen sie die Hände abgehauen haben. Abdallah verlangt dessen-unachtet, sie fortzuführen; aber das Volk, die heroische That bewundernd, eilt, unter Jüligo's Anführung, sie zu befreien und Alle stürmen mit gezogenen Schwertern zum Mauregato, von dem sie ein Geisß erlösen, welches die Stadt Simancas für alle Zukunft von der Verpflichtung zum Tribut der hundert Mädchen ausnimmt.

Los Benavides. Zwischen den Großen von Leon hat sich ein heftiger Streit über die Erziehung des jungen Königs Alfonso erhoben; Pazo de Alvar, einer der mächtigsten, aber übermüthigsten, will ihn auf seine Güter entführen und beleidigt den greisen Mendo de Benavides, der hiergegen Opposition macht, auf die gröblichste Art. Mendo will sogleich Rache für den Schimpf nehmen, fühlt aber seine Kräfte zu schwach und wird von den Aebtrigen zurückgehalten, so daß er niedergebeugt und über die Ohnmacht des Greises

fliegend den Hof verläßt. Die Großen kommen zuletzt dahin überein, die Aufsicht über den König dem Grafen Melen Gonzalez anzuvertrauen. — Der Dichter führt uns nun auf den Stammsitz der Penavides, und zuerst zu den unschuldigen Spielen und Vergnügungen des Sancho und der Sol, zweier jungen Landleute, die, obgleich halb noch Kinder, doch schon eine Liebesregung für einander empfinden. Diese Scene ist reizend und in der besten Manier des Dichters. Bald tritt Wendo auf und klagt seiner Tochter Glara in einer leidenschaftlichen Rede die erlittene Schmach, wobei er ihr vorwirft, daß sie nicht vermählt sei und keinen Sohn geboren habe, der als sein Rächer auftreten könne. Da enthüllt Glara ein Geheimniß, das sie bisher sorgfältig verbergen; sie hat in früheren Jahren die Augen des Königs Vermudo auf sich gezogen und von ihm ein Ehevversprechen erhalten, das indessen nicht zur Erfüllung gelangt ist. Die Früchte dieser Verbindung sind Sancho und Sol, die selbst von ihrer Abstammung keine Ahnung haben und ganz wie geringe Dorfbewohner aufgezogen worden sind. Diese Kunde richtet den alten Wendo wieder auf; er verzeiht der Tochter den Fehltritt und ist glücklich, einen Enkel zu haben, der die Rache für die ihm widerfahrne Beleidigung übernehmen könne. Er stellt nun mit Sancho mehrere Versuche an, die seinen Muth erproben sollen; sie alle fallen glücklich aus, und der Alte jubelt, da ihm an der Kühnheit des Jünglings kein Zweifel mehr bleibt; er enthüllt ihm seine Herkunft und die Pflicht, die ihm als dem Enkel eines entehrten Greises obliege; Sancho betrauert zwar, der Liebe zur Sol, die er nun als seine Schwester erkennt, entsagen zu müssen, freut sich aber, zu hören, daß edles

Blut in seinen Adern fliehe, und brennt vor Begier, den frechen Payo de Vivar zu züchtigen. Am Hofe ist unterdessen, durch Payo's Uebermuth veranlaßt, neuer Zwist ausgebrochen; aber der junge König beginnt, seine Autorität zu zeigen und verbannt den Unruhestifter aus seiner Nähe; dieser geht drohend und Rache brütend ab. Gleich darauf erscheint Sancho, der, den Widerstand der Trabanten nicht beachtend, bis in's Vorzimmer des Königs gedrungen ist; er fragt mit barscher Stimme nach Payo de Vivar; seine Keckheit und der bäurische Trog, mit dem er auftritt, belustigt die Ritter, und einer von diesen gibt sich für Mendo's Beleidiger aus; aber der Scherz endet übel, denn Sancho stürzt sogleich auf den vermeintlichen Payo zu und bringt ihn um's Leben. — Wir können der Handlung des Stückes nicht durch ihren ganzen Verlauf folgen und heben nur das Wesentlichste hervor. Sancho lebt in dem Wahn, die ihm obliegende Rache ausgeführt zu haben, und geht inzwischen auf andere Thaten aus; der Zufall will, daß er der Schwester Payo's, Elvira, das Leben rettet, und durch diese auf das Schloß ihres Bruders geführt wird. Hier erfährt er, daß der Todtgeglaubte noch lebt, und es entsteht ein heftiger Kampf zwischen der Pflicht gegen Mendo und der Liebe zu Elvira in ihm; die letztere hält ihn wenigstens einstweilen ab, etwas gegen Payo zu unternehmen. Unterdessen hat dieser, um sich am Könige zu rächen, den Mohnen zu einem Einfall in Leon Vorschub geleistet. Der junge Alfonso ist gerade auf einer Reise begriffen und ruht, von allen seinen Begleitern verlassen, von den Mähen des Weges aus, als er von einem Schwarm der Ungläubigen überfallen wird; schon führen ihn die Feinde davon, da

erscheint Sancho, befreit ihn und trägt ihn mit eigener Lebensgefahr auf den Armen davon. Inzwischen ist Bazo durch königlichen Befehl entboten worden, sich zum feierlichen Zweikampfe mit Rendo oder dessen Stellvertreter einzulassen. Rendo harret sehnsuchtsvoll auf seinen Enkel, weil er den eignen Kräften für den Kampf mißtraut; da aber der Stellvertreter nicht erscheint, so ermannt er sich selbst und streckt den Gegner todt zu Boden nieder. Gleich darauf langt die Nachricht von der Gefangennehmung des Königs an; allgemeine Verstörung unter den Großen, bis Sancho mit dem Geretteten erscheint, von Allen wegen seiner That gepriesen und von Alfonso zum Danke nicht allein mit reichem Grundbesitz belohnt, sondern auch als Bruder anerkannt wird. Sancho's Vermählung mit Elvira besiegelt hierauf die jetzt hergestellte Eintracht zwischen den Häusern Benavides und Nivar.

El principe despenado. Am Hofe von Navarra befehdeten sich nach dem Tode des Königs Garcia zwei Parteien, deren eine den D. Sancho, den Bruder des Verstorbenen, auf den Thron erheben will, die andere aber für die Rechte des noch ungeborenen Sohnes desselben streitet. Als die Anführer dieser Parteien sehen die Brüder Quevada da, und zwar vertheidigt Don Martin die Ansprüche Sancho's, Ramon die des zu erwartenden Prinzen. Der Letztere muß endlich weichen; er zieht seinen Bruder und dessen ganze Partei des Eigennuzes, prophezeit ihm wegen des Unrechts, das er begehe, die Rache des Himmels, und verläßt den Hof, um sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Sancho wird nun als König anerkannt und belohnt den D. Martin durch Ehren und Würden aller Art. Die schwangere Königin

Gisra legt bei ihrem Schwager und den Kronvasallen eine Verwahrung der Rechte ihres ungeborenen Kindes ein, doch ohne Gehör zu finden; bald darauf wird ihr hinterbracht, man habe die Absicht, sie zu tödten, weshalb sie den Entschluß faßt, zu entfliehen. In einer der folgenden Scenen erblickt man sie in einer wilden Gebirgsgegend, wo sie jammernd umherirrt und, da sie die Stunde der Geburt herannahen fühlt, sich nach einer Zufluchtsstätte umsieht. Wir werden auf das nahe Schloß der Doña Blanca, der Gemahlin D. Martin's, versetzt; hier wird von einem Bauern berichtet, wie eine unglückliche, in Geburtswehen ringende Frau in der Nähe gesehen worden sei; es wird nach ihr ausgesandt; bald kehrt ein Diener mit dem neugeborenen Prinzen zurück und erzählt, daß die Mutter des Kindes, sobald sie den Namen der Gemahlin D. Martin's gehört habe, tiefer in's Gebirge geflohen sei. Blanca nimmt sich des Knaben, von dessen hoher Abkunft sie keine Ahnung hat, wie ihres eigenen Sohnes an. Als gerade das Lausfest gefeiert werden soll erscheint König Sancho, der in der Nähe gejagt hat, zu einem Besuche auf dem Schlosse und läßt sich bereit finden, der Rathe des Kindes zu sein. Der König wird bei'm Anblick seiner Wirthin von einer heftigen Leidenschaft für sie ergriffen und faßt den unehrenhaften Entschluß, den D. Martin zum Anführer eines Kriegsheeres zu ernennen, um während dessen Abwesenheit Doña Blanca verführen zu können. Martin leistet, ohne Arges zu ahnen, dem Befehle Folge und der König weiß sich gleich in der folgenden Nacht durch Vesphehung Eingang in Blanca's Schlafgemach zu verschaffen. Die überraschte Gemahlin Martin's wirft dem Eindringenden mit Entrüstung

die Schändlichkeit seines Unterfangens und den Unbath gegen ihren Gatten vor; aber dieser ist entschlossen, um jeden Preis, und sei es mit Gewalt, an's Ziel zu gelangen. Hiermit läßt der Dichter den Vorhang vor der Scene fallen. Im folgenden Akt kehrt Martin aus dem Kriege zurück. Er eilt in sein Schloß und findet alle Wände mit schwarzem Tuche ausge schlagen; Blanca tritt ihm im Trauerkleide entgegen und erzählt ihre Beschimpfung, wobei sie einen Dolch aus dem Gürtel reißt, um sich damit zu durchbohren, aber vor der Ausführung der That ohnmächtig zu Boden sinkt; Martin schwört furchtbare Rache und beschließt diese sogleich in's Werk zu setzen, da er hört, daß der König wieder in der Nähe des Schloffes sage. Wir werden nun, wieder in eine wüste Gegend des Gebirges geführt. D. Ramon, der gleich der Königin seit lange in der Wildniß lebt, flieht, in Thierfelle gehüllt, über die Bühne; gleich darauf erscheint Martin mit geschwungenem Jagtspeer. Nachdem sich die Brüder erkannt und verständigt haben, verabreden sie, daß Ramon den König auf einen steilen Felsen locken, und Martin ihn von dort in den Abgrund stürzen soll. Der Plan gelingt; Sancho fällt als Opfer gerechter Rache, D. Martin aber läßt die herbeieilenden Ritter in dem Wahn, daß der König den Sturz durch Unvorsichtigkeit gethan habe. Die letzte Scene spielt wiederum auf dem Schlosse; die zerschmetterte Leiche des Königs wird herbeigebracht und Angesichts derselben die Unschuld Blanca's anerkannt. Zuletzt erscheint die Königin, nach welcher ausgesendet worden ist, und ihrem Sohne wird als dem rechtmäßigen Thronfolger gehuldigt.

Eine andere Aussicht, als die bisher betrachteten, bieten

die Schauspiele, deren Handlung in das spätere spanische Mittelalter verlegt ist. Mit derselben Wahrheit, mit welcher dort die einfachen Titten, die Energie und Großartigkeit eines früheren gewaltigen Geschlechtes geschildert sind, werden hier die dunkleren Bilder eines entarteten und vielfach zerrütteten Zeitalters entrollt. Die Tyrannei der Könige, die gleichnerische Heuchelei ihrer Höflinge, der verbrecherische Ehrgeiz des Adels und sein stetes Streben, die königliche Gewalt zu schwächen, der Despotismus, den die Infanzonen, Ricoshombres und Hidalgos über ihre Untergebenen üben, die Bürgerkriege, welche die Eingeweide des Landes zerfleischen, — das Alles ist hier auf's Lebendigste veranschaulicht. Wir erhalten ein furchtbar klares Bild von der Anarchie der mittleren Jahrhunderte, unter deren Streichen alle Länder Europa's, aber nur wenige so stark wie Spanien geblutet haben, von der Usurpation, der Barbarei und Wüstheit der Gewalthaber, von jenem schrecklichen Zustand, wo die Gesetze zu schwach sind, um den Schuldigen zu erreichen, und selbst die Gerechtigkeit genöthigt ist, die Formen des Despotismus anzunehmen. Um so mehr heben sich dann auf diesem düsteren Grunde die einzelnen Züge von Seelengröße und Reinheit, die Scenen ländlicher Unschuld und Einfalt, in die der Dichter die ganze Fülle seines Gemüthes ausgegossen hat. Als Beispiele der unter diese Kategorie fallenden Stücke seien angeführt:

La campana de Aragon, eine energische Schilderung der Kämpfe zwischen den Aragonesischen Großen und der königlichen Macht, die zuletzt ihr Scepter mit zerschmetternder Gewalt auf die aufrührerischen Vasallen niedersinken läßt.

La inocente sangre. Hernando IV. hatte bei seinem Regierungsantritt mit einer feindlichen Partei zu kämpfen, welche seinen Oheim Alfonso auf den Thron erheben wollte. Diese Kämpfe werden im ersten Theile geschildert. Den Anstrengungen der heldenmuthigen Königin Mutter, Doña Maria, gelingt es zuletzt, die Streitenden zu versöhnen und Alfonso zum Aufgeben seiner Ansprüche zu bewegen. In dem Kampfe haben sich auf Seiten des Königs besonders die beiden Brüder Garavajal hervorgethan. Diese ziehen durch ihr etwas hochfahrendes Benehmen den Haß von einigen der andern Ritter, und namentlich den eines gewissen D. Ramiro auf sich. Ramiro's Groll gegen D. Juan de Garavajal wird noch dadurch vermehrt, daß dieser sein bevorzugter Nebenbuhler bei einer schönen Dame, Doña Anna, ist. Bei den Festlichkeiten, welche zur Feier der wiederhergestellten Ruhe zu Burgoß veranstaltet werden, wird Gomez de Penavides, ein Günstling des Königs, im Vellsagebränge ermordet. Hernando, den Tod seines Lieblings tief betrauernd, bietet Alles auf, um den Mörder zu entdecken, und D. Ramiro benützt diese Gelegenheit, um seine Rache zu kühlen, indem er mittels bestochener Zeugen die Brüder Garavajal für die Urheber der That ausgibt. Der König schenkt dieser Aussage, welche durch täuschende Nebenumstände Wahrscheinlichkeit gewinnt, nur allzu leicht Glauben und verurtheilt die edlen und ganz unschuldigen Brüder zum Tode. Die Bitten, welche die vornehmen Großen des Reiches für sie einlegen, die Klagen der Doña Anna, die sich jammern dem König zu Füßen wirft, sind vergebens. Die Garavajales werden auf einen steilen Felsen geführt, um von dort in die Tiefe hinabgestürzt zu werden;

bevor sie aber den tödtlichen Sturz thun, citiren sie ihre Ankläger und ihren königlichen Richter feierlich, binnen bestimmter Frist vor dem Richterstuhl Gottes zu erscheinen. Doha Anna sinkt in lautlosem Schmerz über die verschmetterte Leiche ihres geliebten D. Juan hin und eilt verzweifelt von dannen, um in der Wildniß des Gebirges ihren Tod zu suchen. Die letzte Scene zeigt uns den König, der plötzlich, wie vom Gericht Gottes getroffen, in einen Starrkrampf verfallen ist und in dumpfem Entsetzen daliegt, während Geisterstimmen den Gesang anstimmen: „Ihr die ihr auf Erden richtet, bedenkt, daß Gott sich der Unschuldigen annimmt und jedes ungerechte Urtheil an dem Sprecher abndet.“ Ein Pöte verkündet den Tod des falschen Anklägers Ramiro und gleich darauf verscheidet auch der König um der Aufforderung der Saravajales zum Erscheinen vor Gottes Richterstuhl Wenige zu thun.

La Judia de Toledo. Im Anfange des Schauspiels werden die Parteilämpfe zwischen den Gasko's und Lara's geschildert, welche Spanien bei'm Regierungsantritt Alfons's VIII. zerrütteten. Inmitten dieser Unruhen hält der junge König mit seiner Gemahlin Leonora, einer Tochter Heinrichs von England, seinen Einzug in Toledo. Er spricht große Zärtlichkeit gegen sie aus und verabredet mit ihr einen Besuch der berühmten Gärten Galiana's. Dann tritt die schöne Jüdin Rahel auf, welche den Einzug des Königs mit angesehen hat und, wie sie glaubt, von ihm bemerkt worden ist. Sie schickt sich an, sich an einem abgelegenen Plage im Tajo zu baden. Durch einen Zufall wird der König an eben diesen Ort geführt und belauscht die Badende, von deren Reizen er zur höchsten Leidenschaft

entflammt wird. Er beauftragt seinen Günstling Garcetan, ihr zu sagen, daß er sie zu sprechen wünsche; dieser stellt seinem Gebieter das Unziemliche einer solchen Liebsschaft vor, muß aber gehorchen und führt Rachel in das Gemach des Königs. — Unterdessen ist die Königin wegen der Abwesenheit ihres Gemahls beunruhigt; sie setzt sich nieder, um an ihn zu schreiben. Während sie hiermit beschäftigt ist, tritt der König ein, belauscht die Aeußerungen, welche sie niederschreiben im Begriffe ist, und sucht durch Versicherungen seiner Zärtlichkeit ihre Besorgnisse zu verschuchen. Aber Alfonso's Reizung für die schöne Jüdin ist so mächtig, daß sie ihn nicht allein seinen besseren Entschlüssen wieder untreu werden, sondern auch die Regierungsgeschäfte vernachlässigen läßt. Er eilt von neuem zu einem Beisch bei Rachel, für welche er einen Gartenpalast auf's prächtigste hat einrichten lassen. An der Schwelle tönt ihm trauriger Gesang entgegen und eine Erscheinung, die sich als von Gott gesandt ankündigt, warnt ihn vor dem Eintreten; seine Leidenschaft aber läßt sich hierdurch nicht abhalten. — Inzwischen läßt die Königin die angesehensten Großen des Reiches auf das Schloß beschreiben; als diese versammelt sind, erscheint sie in Trauerkleidern, den jungen Infanten Enrique auf dem Arm, und hält ihnen ihre eigne Schmach so wie die Gefahr für das Reich und den Glauben vor, indem sie am Schlusse von ihnen die Ermordung der Rachel fordert. Die Großen gerathen in gewaltige Aufregung und schwören, den Vorschlag der Königin auszuführen. — Die nächste Scene zeigt uns Alfonso und Rachel, die sich am Tajo mit Fischfang ergötzen. Es wird verabredet, daß, was der König herausziehen werde, für Rachel,

was diese, für den König bestimmt sein sollte. Alfonso sieht den Kopf eines todtten Kindes, Rahel einen Oelzweig hervor, worauf Beide, durch diese Vorbedeutung in düstere Stimmung versetzt, nach Hause zurückkehren. Rahel ist kaum in ihre Wohnung eingetreten, als sie von dem gegen sie gerichteten Anschlag Kunde erhält; aber die Warnung kommt zu spät, die Verschwornen bringen bei ihr ein und stoßen sie nebst ihrer Schwester nieder. — Alfonso erhält Kunde von dem Mord und spricht in einem leidenschaftlichen Monolog seinen Schmerz, seine schwärmerische Liebe und seinen Durst nach Rache aus. Da erscheint unter Musik ein Engel, wirft dem König seine Rachsucht vor und verkündigt ihm den Zorn des Himmels, wenn er in dieser Gefinnung verharren werde. Alfonso sinkt, von Neu getroffen, auf die Kniee und eilt in eine Kirche, wo sich ein wunderthätiges Marienbild befindet. In diese Kirche versetzen uns die letzten Scenen des Stücks. Der König und die Königin knien in einiger Entfernung von einander, ohne sich gegenseitig zu erkennen, da der Tempel nur von einer einzigen Lampe schwach erhellt wird; ihre Gebete aber bezeugen sich in denselben Empfindungen. Zuletzt erkennen sie sich; der König bekennt seine Verirrung, bittet die Gemahlin um Verzeihung und der ganze Hof feiert hierauf die Versöhnung des hohen Paares durch glänzende Feste.

Los novios de Hornachuelon schildern die Demüthigung, welche einem hochfahrenden Ricohombre von Gitemadura, Melendez, durch König Enrique III. zu Theil wird. Den Clangpunkt des Stücks bildet die Scene, wo der König

verkleidet zu dem tropigen Vasallen eintritt, um ihn selbst für seinen Uebermuth zu züchtigen. Er verschließt die Thüren und setzt sich mit bedecktem Haupte vor Melendez nieder, der, obgleich ihn nicht erkennend, doch von der Macht der königlichen Gegenwart wie zu Boden gedrückt wird. Der König: „Melendez, Guer König Don Enrique war erst vierzehn Jahre alt, als er auf den Thron stieg; seine Jugend und Fränklichkeit ließen den Untrieben einiger treulosen Vasallen, die sich auf Kosten ihres Herrn und seines Volkes bereichern wollten, freien Spielraum; da senzte die Unschuld unter dem Druck der Tyrannei, die Gerechtigkeit hatte die Augen geschlossen, die Frechheit und frevelhafter Ehrgeiz triumphirten ungestraft, und der König, durch seine Jugend und mehr noch durch treulose Schmeichler betrogen, ließ das Uebel ungehindert wuchern. Endlich fiel die Binde, welche Enrique's Augen bedeckte. Eines Abends, als er von der Jagd zurückkehrte und sein Nachtesen versand, fragte er seinen Hausmeister nach dem Grunde davon. „Herr — erwiderte dieser — Ihr habt kein Geld, nicht einmal einen einzigen Real, und kein Mensch gibt Euch Credit; alle Eure treuen Diener schwachten im Glend.“ Der König reichete schweigend seinen Mantel hin, daß er verfest würde, und auf diese Art erhielt er ein spärliches Mahl. Da sprach der Hausmeister zu ihm: „Herr, während Ihr Euch auf so dürstige Art behelft, sind die Großen Eures Reiches bei dem Herzog von Penavente zu einem glänzenden Festmahle versammelt; diese Uebermüthigen, die sich zu Tyrannen über Guer Volk und über Euch selbst aufwerfen, verzerren Eure Einkünfte, lassen Euch nichts übrig und maßen sich die Gewalt an, welche Eure hochberühmten Ahnen doch

allein auf Euch vererbt haben.“ Der König, tief bewegt und vor Scham erröthend, legte eine Verkleidung an und trat unerkannt bei'm Herzog von Benavente ein, wo er den Ueberfluß der Tafel sah, sich von der Schwelgerei der Großen überzeugte, ihre hochverrätherischen Reden hörte, und schreut, sich an ihnen zu rächen. Am folgenden Morgen ließ er bekannt machen, er sei krank, wolle sein Testament aufsetzen und den Großen die Sorge für das Wohl des Reiches an's Herz legen. Alle die Verräther fanden sich ein und harrten im Vorzimmer, um vor das Krankenzimmer geführt zu werden; da aber öffneten sich die Thüren und der König trat ihnen, vom Kopf bis zu den Füßen gewaffnet, in der Hand ein gekücktes Schwert, entgegen. Die Feiglinge sanken wie vom Pflig getroffen, entsetzt und von Gewissensbissen gequält, zu den Füßen Enrique's hin; dieser aber stieg auf den Thron und wandte sich zu seinem treuen Ruy Lopez de Avalos, indem er ihn fragte, wie viele Könige von Castilien er gekannt habe. — „Señor,“ antwortete Avalos, „während eines langen, dem Dienste meiner Geknechteten gewidmeten Lebens habe ich deren drei gekannt; zuerst Guren erlauchtem Abnherrn, dann Guren glorreichen Vater Don Juan und der Dritte seid Ihr.“ — Und ich, entgegnete D. Enrique, der ich jünger bin als Ihr, kenne mehr als zwanzig Könige dieses Landes. — Eine Schaar von Trabanten trat mit gezogenen Schwertern ein; Enrique rief ihnen zu: „Macht mich zum König, haut diese rebellischen Häupter nieder und stüzt mit ihrem verhassten Blute den Thron, den meine Ahnen mir hinterlassen haben!“ — Der Zorn des Himmels ist nicht unverföhnbar, und die Könige müssen ihn hierin nachahmen. Die Thränen und

Seufzer der Frevler entwaffneten den jungen Monarchen; er begnügte sich, sie durch einige Monate Gefängniß zu strafen und ihnen alle ihre unrechtmäßigen, dem Throne und dem Volke geraubten Besizthümer abzunehmen. Die Krone strahlte wieder in ihrem alten Glanze auf und das Volk erlangte seine Ruhe wieder. — Von diesem Tage an ist kein Vasall, kein Sterblicher mehr so verwegen gewesen, Enrique'n zu beleidigen; Melendez ist der Einzige, der ihm noch zu trotzen wagt. Ihr habt gewiß geglaubt, daß es ihm wegen seiner Jugend und Schwächlichkeit an Kraft fehlen würde, die Beleidigung seines königlichen Ansehens an Euch zu rächen; aber seine Geduld ist zu Ende und er kommt selbst, Euch zu züchtigen und Allen, die Euch gleichen sollten, ein schreckliches Beispiel zu geben. (Der König erhebt sich, zieht sein Schwert und fährt dann fort:) Erkenne mich, ich bin D. Enrique! Wir sind allein; Du wünschtest, Dich mit Deinem Gebieter zu messen; wohlan er läßt sich herab, Dir diesen Wunsch zu gewähren! Tyrann von Giremadura, zeige mir Deinen Muth und laß uns sehen, wer von uns Beiden gebieten und wer gehorchen muß! Pelayo und die Befreier von Castilien haben mir mit ihrem Blute ihr Scepter hinterlassen; aber ich liebe mein Volk so sehr, daß ich Dir meine Rechte abtreten will, falls Du der obersten Gewalt würdiger bist, als ich. — Melendez (zu den Füßen des Königs hinstehend:) Mein Herr und Gebieter, haltet ein! Euer erhabener Anblick macht mich zittern. Verwirrt, bestürzt und voll tiefer Reue über meinen Frevl werfe ich mich vor Euch zu Boden und lege Euch mein Schwert, mein Herz und mein Leben zu Füßen (er berührt den Boden mit dem Gesicht). —

Der König (indem er den Fuß auf das Haupt des Melendez setzt): Melendez, erinnert Euch bis zum Ende Eures Lebens an diesen Augenblick und denkt stets daran, daß ein vermessener Stolz oft die schimpflichste Demüthigung zur Folge hat. — Diese bewunderungswürdige Scene ist von Moreto in seinem berühmten *Valiente justiciero* nachgeahmt worden ¹³⁸).

Peribañez y el Comendador de Ocaña, *Los Comendadores de Córdoba* und *Fuente-Ovejuna* sind drei dem Inhalte nach mit einander verwandte Dramen, insofern alle drei die Tyrannei und die Ausschweifungen von Gomthuren der militärischen Orden zum Gegenstande haben. Es ist schwer zu sagen, welchem von diesen Stücken man den Vorzug vor den anderen einzuräumen habe, denn alle drei sind unbestreitbar von seltenster Vortrefflichkeit und gehören zu den kostbarsten Perlen in der Krone des großen Dichters. *Peribañez y el Comendador de Ocaña* beginnt mit der Schilderung der Hochzeit, welche der Bauer Peribañez mit der schönen Casilda feiert. Die Festlichkeiten, Spiele und Gesänge werden plötzlich durch Weherufe hinter der Scene unterbrochen und bald darauf trägt eine Schaar von Landleuten den Gomthur von Ocaña herein, der bei einem in der Nähe gehaltenen Stiergefecht seine Geschicklichkeit hat zeigen wollen, aber mit dem Pferde gestürzt

¹³⁸) Dem Stücke des Moreto soll außerdem noch ein anderes Drama von Lope, *El Infanzon de Mencia* (verschieden von dem *Cavallero de Mencia* im 14ten Bande der Comédien) zum Vorbilde gedient haben. Dieser Infanzon ist von der größten Seltenheit und ich habe mich vergebens bemüht, ihn zu Gesicht zu bekommen.

und nur eben dem Tode entgangen ist. Peribañez nimmt den Verwundeten in sein Haus auf und läßt ihm die sorgsamste Pflege angedeihen. Das häusliche Glück der Neuvermählten, die ländliche Einfachheit ihres Lebens wird mit den reizendsten Farben der Poesie aufgemalt. Der Gonthur, der allmählig geneset, beginnt, an seiner schönen Wirthin Gefallen zu finden und wird von dieser mit argloser Freundlichkeit behandelt. Bei'm Abschiede hinterläßt er reichliche Geschenke, die mit Dank angenommen werden. Die nächsten Scenen führen uns nach Toledo, wo das Fest eines Heiligen gefeiert wird. Unter vielen Landleuten hat sich auch Peribañez mit seiner Frau dorthin begeben. Der Gonthur benützt die Gelegenheit, um sich der letzteren zu nähern, wird aber von ihr, nun sie seine Absichten merkt, schändlich zurückgewiesen; diese Verleumdung steigert die Liebe nur und er veranlaßt einen seiner Diener, sich zu verkleiden und als Schnitter in die Dienste des Peribañez zu treten, um ihm auf diese Weise Eingang in das Haus zu verschaffen. Casilda's Mutter befindet sich noch in Geschäften in Toledo; unterdessen steht sie selbst allen landwirthschaftlichen Geschäften vor; man sieht sie am Abend singend an der Spitze der Schnitter nach Hause kommen, dann das Abendgebet verrichten und sich in ihr Schlafgemach zurückziehen. Hierauf geht der verkleidete Diener des Gonthurs mit den übrigen Knechten des Hauses, bis sie berauscht zu Boden sinken. Der Gonthur wird eingelassen, aber er findet das Zimmer der Schönen fest verriegelt; als er hierauf unten am Fenster versucht, sie durch Liebeszuflüsterungen willig zu machen, erscheint sie plötzlich am

Oliver, schilt die Nachbarn Langschläfer, es sei längst Zeit zum Aufstehen, und weist darauf in einer halb spottenden, halb ernsten Rede den Gomthur ab, den sie nicht zu kennen vorgibt. Den folgenden Tag kehrt Veribaskes zurück; er hat in Toledo in der Werkstätte eines Malers ein Bildniß seiner Casilda gesehen, das, wie er erfährt, auf Befehl des Gomthurs, aber ohne Wissen der Gemalten, aufgenommen worden ist. Sein Argwohn ist nun im höchsten Grade rege; sein dumpfes Schweigen und finsternes Brüten erschreckt die Gattin und alle seine Freunde; in jedem hingeworfenen Worte, in jedem alltäglichen Vorfall glaubt er eine Bestätigung seines Verdachtes zu sehen. Inzwischen hat der Gomthur die Hoffnung nicht aufgegeben, durch wiederholte Versuche zum Ziel seiner Wünsche zu gelangen; ihm ist vom König der Befehl geworden, aus seinen Unterassen eine Truppenabtheilung zu bilden, die zu dem großen, wider die Mohren aufgestellten Heere stoßen soll, und er bestimmt den Gatten Casilda's zum Anführer derselben. Veribaskes ist nun über die Gefahr, die seiner Ehre droht, nicht mehr zweifelhaft und eben so wenig über den Entschluß, den er zu fassen hat. Sich dem Aufgebot zu entziehen ist nicht möglich; er zieht daher an der Spitze des kleinen Heeres aus, und läßt sich zuvor von dem Gomthur feierlich mit dem Schwert, „der Fierde des Mannes, dem Vertheidiger der Ehre“, umgürten. Diese Scene, wo der beleidigte Ehemann sich von dem Vertheidiger selbst die Waffe in die Hand geben läßt, die den Feindern um's Leben bringen soll, ist unüberseßlich; der Gekränkte kündigt darin klar seine Absicht an, aber der verblendete Gomthur ahnt nichts Arges. Veribaskes setzt seinen Marsch mit den Truppen fort; aber

kaum ist das erste Nachtquartier erreicht, so eilt er in das Dorf zurück und schleicht sich durch eine Hinterthür unmerklich in sein Haus ein, wo er sich versteckt hält. Es währt nicht lange, so hört er Tritte; es ist der Gomthur, der sich auf dieselbe Art, wie schon früher, die Thüren geöffnet hat und diesmal auch ein Mittel findet, in Casilda's Gemach zu dringen. Der verborgene Ehemann zögert noch einen Augenblick in seinem Versteck, um sich von der Schuld oder Unschuld seiner Gattin zu überzeugen; dann, nachdem er über die letztere Gewißheit gewonnen, stürzt er hervor und stößt den frechen Feind seiner Ehre nieder. — Die Schlussscene führt uns an den Hof Heinrich's III. Der König erfährt die Ermordung des Gomthurs von Ocasia und befiehlt, den Thäter streng zu strafen; da tritt Peribáñez selbst auf, legt die Motive seiner That dar, behauptet, daß er zur Vertheidigung seiner Ehre dazu gezwungen worden sei, überliefert sich aber, falls er schuldig, selbst der Gerechtigkeit. Der König, nun von dem wahren Hergange unterrichtet, billigt die Handlung und ernennet den Peribáñez zum Hauptmann der Truppen, die aus dem Gebiet des verstorbenen Gomthurs ausgehoben sind. — So endigt dieses in allen seinen Theilen preiswürdige Schauspiel, das in mehreren Einzelheiten offenbar den Keim zu dem berühmten *Del Rey abajo ninguno* des Francisco de Rojas enthält, obgleich die Grundlage der Handlung hier eine andere ist.

Fuente Ovejuna, ein Drama, das sich auf ein wahres (in der *Crónica de la Orden de Calatrava* von Francisco de Rades y Andrade, cap. 38 erzähltes) Ereigniß gründet und später nicht ohne Glück von Christoval de Montroy nachgeahmt worden ist, führt uns in die Mitte der

Pürgerkriege, die Castilien nach dem Tode Heinrich's IV. verheerten und schließt mit der hoffnungsvollen Aussicht auf die beginnende kräftige und milde Regierung Ferdinand's und der Isabelle ¹³⁷). Mit diesem Zeitpunkt hebt denn eine neue Reihe von Darstellungen an, in denen aller Reichtum der Poesie aufgeboten wird, um den beginnenden Glanz der spanischen Universalmonarchie zu verherrlichen. Zunächst haben wir in *El mejor mozo de España* die romantische Geschichte von Ferdinand's Prautfahrt nach Valladolid (sehr genau nach dem Berichte in der Chronik des Alonso de Palencia und bei Zurita Lib. 18. cap. 26). Nur der erste Theil ist vorhanden, und es liegt kein abgeschlossenes Ganze vor uns, wohl aber eine Reihe höchst anziehender Gemälde aus der spanischen Geschichte. Wir sind in die späteren Jahre der für Spanien so unheilvollen Regierung Heinrich's IV. versetzt. Die ersten Scenen zeigen uns die junge Isabelle in stiller Zurückgezogenheit, mit Spinnen und anderen weiblichen Arbeiten beschäftigt. In einer Vision erblickt sie Spanien, das in Trauergewändern auf dem Boden liegt, über sein Leiden klagt und ihr verkündigt, sie sei auserwählt, den vielfachen Trauergalen der Halbinsel ein Ende zu machen. Gleich darauf langt die Nachricht von dem Tode ihres Bruders Alfonso an, wodurch sie, für den Fall von Heinrich's Ableben, zur Thronfolge berechtigt wird, da die Infantin Juana durch den Spruch der Cortes für illegitim erklärt worden ist. Der König läßt die Reichsstände zusammenberufen und Isabellen als der künftigen Königin huldigen, verlangt aber in seinem launenhaften Eigensinn von ihr, daß

¹³⁷) S. dieses Stück deutsch in meinem *Spanischen Theater* Frankfurt a. M. 1845, Band II.

sie sich bei seinen Lebzeiten nicht vermählen solle. Die junge Fürstin ist anfänglich Willens, sich dem Verlangen des Bruders zu fügen, allein die Großen des Reichs halten ihr eindringlich vor, daß sie, um für das Wohl des Landes zu sorgen, sich einen Gemahl wählen müsse. Es werden jetzt Gesandtschaften an verschiedene Fürsten abgeschickt, um die Eattenwahl zu treffen, aber keiner von ihnen entspricht den Anforderungen der Großen, oder beßigt die Eigenschaften, welche Isabelle verlangt. Diese Prüfungsszenen sind äußerst charakteristisch und voll Humor. Inzwischen hat der König erfahren, wie man seinem Willen entgegenhandelt, und Isabelle gezwungen, sich vor seinem Zorn zu verbergen. Die Letztere wird durch mehrere Ahnungen und Vorbedeutungen, die sie als Mahnungen des Himmels aufnimmt, auf Ferdinand von Aragon aufmerksam gemacht. Wie werden nun an den Hof von Saragossa versetzt, wo dem Infanten Ferdinand gleichfalls durch verschiedene Zeichen sein künftiges Glück verkündigt wird. Der kaum noch zum Jüngling erwachsene Prinz ergötzt sich eben am Ballspiel, als die Castilianische Gesandtschaft anlangt. Er ist sogleich entschlossen, seine Braut aufzusuchen, muß aber, da König Heinrich, um ihm den Eintritt zu versperren, die ganze Gränge von Castilien besetzt hält, den Zug heimlich und verkleidet antreten; er nimmt daher die Tracht eines Maulthiertreibers an, während die Cavaliere seines Gefolges sich für seine Herren ausgeben müssen. Die Reise, mit ihren Gefahren und sonstigen Vorfällen, wird in ihren verschiedenen Stationen auf die Bühne gebracht, wobei das muntere und halb noch kindliche Wesen des Prinzen im reizendsten Lichte erscheint. Isabella hat die Kleidung einer Bäuerin angenom-

men, um dem Bräutigam entgegenzureisen. Sie läuft unterwegs mehrmals Gefahr, von Rachen und von ihrem Bruder selbst erkannt zu werden, weiß aber Alle zu täuschen und gelangt am Ende zu der erschnitten Zusammenkunft. Die Verlobung der beiden Verkleideten wird gefeiert und am Schlusse des ersten Theils der Comödie erscheint Spanien, nicht mehr in Trauergewändern, sondern in triumphirender Gestalt, den Fuß auf seine Feinde gesetzt, und verkündet die Morie von Ferdinand's und Isabellen's Herrschaft.

In *El hidalgo Abencerrage* sehen wir die hinführende, aber zum Scheiden noch einmal hell ausstrahlende Morie von Granada; in *La embidia de la nobleza* den Untergang der edlen Abencerragen durch die verrätherischen Jęgris; in *El cerco de Santa Fę* endlich den ruhmwürdigen, von dem Herrscherpaare selbst und von den edelsten Rittern Spaniens geführten Kampf um das letzte Bollwerk der Ungläubigen, und als Mittelpunkt mehrerer, von verzweigner Tapferkeit und brennendem Glaubeukeifer eingegebenen Unternehmungen die beinahe fabelhafte Heldenthut des Hernan Perez del Pulgar ¹³²⁾.

Das Stück beginnt in dem christlichen Lager vor Granada. Die Königin Isabella macht einen Rundgang durch's Heer und theilt unter die tapfersten Krieger Belohnungen

¹³²⁾ Die interessen vollständig historisch beglaubigt ist; man sehe Bermudes de Pedraza, *Historia Eclesiastica de Granada*, Parte IV. pag. 316 und Fr. Juan Benito Guardiola, *Tratado de la nobleza y de los titulos y dictados que hoy dia tienen los varones claros y grandes de España* Madrid, 1591. fol. 98. Die selbe Begebenheit ist etwas nach Lope's Zeit von einem Ungenannten dramatisirt worden, und diese Bearbeitung, *El Triunfo del Ave Maria*, hat sich bis heute auf den spanischen Theatern erhalten.

aus; die Begeisterung und Kriegslust der spanischen Ritter wird auf's lebhafteste geschildert. Hierauf werden wir in's Innere der belagerten Stadt versetzt. Der Mohr Tarfe verspricht seiner Geliebten Alisa, ihr die Häupter der drei berühmtesten Christenritter, nämlich des Gonzalo de Cordova, des Grafen von Sabra und des Martin de Bohorques, zu Füßen zu legen. Ihr liegt jedoch wenig an diesem Geschenke und sie wünscht nur, ihren Liebhaber zu entfernen, da sie dem Gelimo ihre Reizung schenkt, die aber von diesem aus Treue gegen seinen Freund Tarfe nicht erwidert wird. Der Letztere unternimmt wirklich seinen abenteuerlichen Zug, wird aber gleich vor den Thoren verwundet und sieht zugleich zu seinem Verdrusse, daß christliche Ritter mit ihren Dolchen eine Herausforderung an das Thor geheset haben. In die Stadt zurückgekehrt, wird er von seiner Geliebten mit Vorwürfen wegen seiner Feigheit überhäuft. Er gelobt nun, um seine Schmach zu tilgen, eine Schleife, die er von ihr erhalten hat, an das Zelt der Isabella zu heften. Alisa selbst soll Zeugin seiner That sein und sich zu diesem Zweck mit den wasserholenden Mädchen unter Gelimo's Schutz vor die Stadt begeben. Der Mohr führt seinen verwegenen Streich glücklich aus; aber Alisa wird bei der Gelegenheit vom Grafen von Sabra gefangen genommen, der auf diese Art ein der Königin gegebenes Versprechen erfüllt. Die Entdeckung der an Isabellen's Zelt gehefteten Schleife bringt im christlichen Lager allgemeine Entrüstung hervor. Hernan Perez del Vulgar gelobt, nicht eher zu ruhen, bis er zur Vergeltung solcher Kühnheit das Ave Maria an die Thore der Moschee von Granada geheftet, — ein Unternehmen, das er sogleich in's Werk setzt. Er dringt

bei Nacht bis in die Mitte der feindlichen Stadt und langt nach vollbrachter That wieder glücklich in Santa Fé an. Die Mauren sehen am folgenden Morgen mit großer Verstärkung das Palladium der Christen über dem Thor ihrer Meisee prangen, und Tarfe schwört, diese Schmach durch eine noch größere an den Feinden zu rächen. — Im Beginn des letzten Aktes erzählt Garcilaso dem eben angelangten König die kühnen Thaten, die in den vergangenen Tagen vollbracht worden sind; es treten verschiedene Ritter auf, welche dem Herrscherpaare ihre Siegeszeichen zu Füßen legen. Da meldet ein Diener, daß Tarfe, das Ave Maria an den Schwanz seines Pferdes gebunden, gegen das Lager herangesprengt komme. Allgemeine Entrüstung über den gotteslästerlichen Frevel; der König will selbst in's Feld, um den frechen Mohren zu züchtigen; aber der junge Garcilaso erbittet sich die Erlaubniß, den Kampf statt seiner zu bestehen, und läßt sich unter einem Gebet an die Jungfrau dazu wappnen. — In einer Zwischenscene treten Spanien und der Ruhm auf, um die Namen Ferdinand's und des Garcilaso, zu verherrlichen. Der Kampf zwischen Pestherem und Tarfe, worin der Mohr unterliegt, bildet dann den Schluß des Schauspiels. — Es ist wahr, wir haben hier, streng genommen, keine Einheit einer bestimmten Handlung, sondern nur eine Reihe von Thaten und Begebenheiten, welche mit einem der glorreichsten Ereignisse aus der spanischen Geschichte verflochten sind; die Verknüpfung der Scenen ist von großer Lockerheit, und dies muß in unserem gedrängten Auszuge besonders stark hervortreten; aber wer das Stück selbst liest, wird den wahrhaft homerischen Geist in diesem

lebenvollen Gemälde des Kampfes um Granada nicht vergessen.

Der berühmteste Held des Granadinischen Krieges, „der große Feldherr“, wird ferner in einem eigens ihm gewidmeten Schauspiel, *Las cuentas del Gran Capitan*, gefeiert; unvergleichlich muß in diesem, von dem das gleichnamige Stück des *Cañizares* nur eine Copie ist, die Scene genannt werden, in welcher Gonzalvo, vom König auf Herausgabe einiger ihm anvertrauten Gelder belangt, diesem seine Gegenforderung macht. Man sieht die Schatzmeister des Königs an einem Tische mit Schreibgeräth sitzen; Gonzalvo und sein Begleiter, der tapfere Garcia de Baro-
des, treten auf.

Schatzmeister. Hier sind die Rechnungen; belieben Ew. Excellenz sich zu sehen!

Garcia. Und das soll ich ruhig mit ansehen? Ihm, der seine Thaten mit flammenden Zügen in die Jahrbücher der Geschichte eingetragen hat, wagt man solch Geschreibsel vorzulegen? Ihm macht man Rechnungen, ohne seine Heldenkraft mitzuzählen, vor der die Welt erzittert und die dem spanischen Scepter drei Königreiche unterworfen hat?

Schatzmeister. Man fordert von Eurer Excellenz sechstausend Thaler Gold zurück, welche ihr in Valladolid übergeben wurden, zehntausend, die man ihr in Madrid, und zwanzigtausend, die man ihr in Toledo anvertraute; ferner achttausend, welche ihr nach Neapel gesandt worden sind

Gonzalvo. Lassen wir diese kleinen Posten, Herr Schatzmeister, und nennt mir die ganze Summe!

Schatzmeister. Wohl denn, wenn Ihr die wissen

wollt, so hört: es sind in Allem zweihundert und sechzigtausend Thaler.

Gonzalvo. Nicht mehr? Ei, für so wenig, glaub' ich, läßt sich kein Königreich in der ganzen Welt erobern!

Garcia. Ich schwör's bei allen Teufeln, daß wir Geld und Lebensunterhalt mit unseren Häuften dem Feinde haben abnehmen müssen.

Gonzalvo. Nun aber habe ich dem Könige auch eine Rechnung zu machen. Schreibt! Nota über die Summen, die ich bei meinen Eroberungen gebraucht habe, ungerechnet das Blut, den Schlaf und die grauen Haare, die sie mich gekostet. Erstens für Spione hundert und sechzigtausend Ducaten.

Schapmeister. Heiliger Gott!

Gonzalvo. Das erschreckt Euch? Es scheint, daß Ihr im Kriege noch Neuling seid. Weiter: vierzigtausend Ducaten für Messen.

Schapmeister. Weshalb dafür?

Gonzalvo. Weil es ohne Gott kein Glück im Kriege gibt.

Schapmeister. Wenn es so fortgeht, werdet Ihr uns bald einholen.

Gonzalvo. Da der König vor so vielen Schulden flieht, so will ich ihn schon einholen. Weiter: achtzigtausend Ducaten für Pulver.

Schapmeister. Wir thun besser, die Rechnung zu schließen.

Garcia. Sie haben Recht, denn sie fürchten sich vor dem Feuer.

Gonzalvo. Hört ferner! Zwanzigtausend fünfhun-

dert und dreihundsechzig Ducaten und vier und einen halben Realen für Priesporto und für Couriere, die jeden Tag unzählige Papiere nach Spanien zu bringen hatten.

Schagmeister. Jesus!

Garcia. Bei Gott! und Ihr vergesst noch mehr als zwölftausend, die nach Granada und anderen Orten geschickt worden sind. Dazu war das Wetter so schlecht, daß mehr Posten zu Grunde gingen, als Eure Rechnungen Siegel haben.

Gonzalvo. Aber nun schreibt: Für die Rüstet, welche zur Feier der Siege, die Gott mir schenkte, die Glocken läuteten, sechs tausend Ducaten und sechsunddreißig Realen.

Garcia. Ja, denn die Siege waren unzählig und das Geläut hörte niemals auf.

Gonzalvo. Ferner: für arme Soldaten, Pflege und Fortschaffung der Kranken, dreißigtausend vierhundert und sechsundvierzig Thaler.

Schagmeister. Sw. Excellenz thun nicht allein dem Könige Genüge sondern ich fürchte auch, daß er mit Allem, was er besitzt, sie nicht bezahlen können wird. Ich bitte, brechen wir die Rechnung ab; ich will mit Seiner Majestät reden.

El nuevo mundo descubierta, die Entdeckung America's gehört zu den Lope'schen Comödien, auf welche die Gallicisten ganz besonders die Pfeile ihres Spottes gerichtet haben, und ist selbst von Billigern als eine tolle Extravaganz bezeichnet worden; allein richtet man den Blick auf das, was für den Dichter das Centrum der Darstellung gewesen ist die Verherrlichung des katholischen Glaubens, so schließt

sich das Werk vollkommen zur Einheit zusammen. — Die Thaten und Begebenheiten Carl's V. haben wir in *Carlos V. en Francia* und *La mayor desgracia del Emperador Carlos*; in letzterem den verunglückten Zug nach Algier. *Arauco domado* schildert die Bezwingung der durch Crella's Helden so berühmt gewordenen tapferen Völkerschaft im südlichen Chili; es ist dies ein Stück einzig in seiner Art, gleich ausgezeichnet in der Auffassung der Scenerie, welche die ganze Pracht einer tropischen Natur vor uns entfaltet und uns mitten in die erhabenen Wildnisse America's versetzt, wie in der Darstellung des Heroismus auf beiden Seiten der Kämpfenden; die auf's lebhafteste ausgemalten Gegenläge der wilden, mit fast übermenschlicher Kraft für ihre Unabhängigkeit streitenden Naturkinder und der von gleichem Enthusiasmus für den Ruhm ihres Volkes und die Ausbreitung ihres Glaubens besessenen Spanier üben zugleich einen unwiderstehlichen Reiz; kurz, mehr Kühnheit, mehr Schwingung und Glanz der Phantasie kann nicht gedacht werden¹³⁹). — Noch spätere, in Lope's eigne Lebzeiten fallende Begebenheiten sind behandelt in *La santa Liga*, einer von wahrhaft heroischem Geiste besessenen, aber etwas zu sehr in epische Breite auseinandergehenden Darstellung des Kriegszuges wider die Türken, der mit der Schlacht von Lepanto endigte; dann in *La mayor victoria de Alemania*, einem Stücke, das einen Ufel des großen Gonzalvo de Cordova verherrlicht; in *Los Españoles en Flandes* u. s. w.

¹³⁹) Das Historische Stück Schauspiel ist aus der *Vida del Marques de Cañete* (Don Garcia de Mendoza) von Christoval Suarez de Figueroa.

Unter den auf die spanische Geschichte gegründeten Comödien machen sich noch weitere nicht zu überschende Unterschiede bemerkbar, insofern einige nur ein einzelnes Factum oder eine einzelne Anekdote behandeln, wie z. B. *El asalto de Maastrique*, *El marques de las navas*, wonach sich denn auch die Handlung um diesen einen Mittelpunkt concentrirt, andere dagegen ganze Reihen von Begebenheiten enthalten, die bald nur durch die Einheit des Helden, bald auf noch losere Weise mit einander verbunden sind. Hier haben wir denn theils biographische Schauspiele, wie *El valiente Céspedes*, das in seinen zwei Theilen (nur der erste ist noch vorhanden) den ganzen Lebenslauf des berühmten Kaufbolkes Céspedes, seine Thaten in Spanien, Deutschland und Neapel schildert, theils Stücke, deren einzelne Acte wieder ziemlich selbstständig dastehen und nur etwa so wie die verschiedenen Tragödien einer Trilogie ein Ganzes bilden. Als Beispiel von Letzterem kann *El postrer Godo de España* dienen, dessen erste Zernada die Liebchaft zwischen König Roderich und der Florinda behandelt; die zweite stellt den Untergang des unglücklichen Monarchen in der Schlacht von Xerez dar; die dritte endlich hat die Wiederherstellung des christlichen Königthums durch Belazo zum Gegenstand.

Ein besonderer Platz in der bisher betrachteten allgemeinen Rubrik ist auch den Schauspielen anzuweisen, die zwar auf dem Boden der nationalen Geschichte stehen und historische Personen auftreten lassen, aber sich doch mehr um Privatinteressen als um die großen Staatsbegebenheiten drehen. Es sind bestimmte Thatfachen und Uebertreibungen benutzt; nicht selten aber scheint die Handlung rein

erfunden und nur willkürlich mit diesem oder jenem geschichtlichen Umstande in Verbindung gebracht zu sein, was indessen immer mit richtigstem Takt geschieht, so daß die erdichtete Begebenheit gerade unter den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen, in welche sie verlegt wird, den angemessensten Schauplatz findet. Lope hat, wo er sich auf vaterländischem Gebiet befindet, sich nie eine Gutmessung der Geschichte erlaubt, und daher zeigen die historischen Partien hier dieselbe Wahrheit in Schilderung der Sitten und Umstände, die vorher gerühmt wurde, ja gerade hier überraschen und einige seiner meisterhaftesten historischen Charakterbilder. Die meisten dieser Tramen behaupten sogar vor den rein geschichtlichen noch einen Vortug; sie haben mehr Einheit der Handlung, mehr concentrirtes dramatisches Interesse, indem hier das Bestreben, alle von der Chronik dargebotenen Züge möglichst zu benutzen, nicht hindernd entgegentritt. Wir haben in dieser Kategorie (unter welche, streng genommen, schon einige der oben erwähnten gehörten) mehrere der vorzüglichsten Meisterwerke Lope's zu nennen, die sich zum Theil noch bis auf den heutigen Tag auf der spanischen Bühne erhalten haben.

L. Estrella de Sevilla, eine Tragödie von wunderbarer Schönheit und eminenter Kraft der Composition, die bei klarster Entfaltung der Charaktere durch die pathetischsten und erschütterndsten Situationen zu der bestimmten Katastrophe mit steigendem Interesse forttrübt, ist durch eine Umarbeitung des Triqueros, welche das Ganze wesentlich verändert, neuerdings wieder bekannter geworden und in dieser Gestalt auch auf die deutsche Bühne gekommen. Der Gang der Handlung ist in dem seltenen Original folgender: König Sancho, der

sich seit Kurzem in Sevilla aufhält, unterredet sich mit seinem Günstling Arias über die Schönheiten, die er seit seiner Ankunft daselbst gesehen, und namentlich über die reizendste derselben, Gistrella, die Schwester des Pustos Tabera. Arias muß den Pustos herbeiholen; der Letztere wirft sich vor dem König in den Staub und wird von diesem mit der Würde eines Alcalden von Sevilla beehrt, die er indessen für sich selbst anschiebt, indem er bittet, sie einem Würdigeren zu übertragen. Der König lobt den Pustos wegen seines Edelmuthes und fragt zugleich nach seinen Familienverhältnissen, indem er ihm anbietet, seine Schwester zu verheirathen. Wir werden zu Gistrella versetzt, welche sich im traulichen Gespräch mit ihrem Geliebten, Sancho Culi, befindet. Pustos tritt ein, bittet die Schwester, sie zu verlassen, und erzählt dem Sancho von der Absicht des Königs, Gistrella zu vermählen, wobei er verspricht, ein Wort für ihn einzulegen. Bald darauf erscheint Arias als Voté des Königs; Gistrella entfernt sich stolz und schweigend; Arias aber beflieht eine Sclavin, welche verspricht, den König bei Nacht in Gistrella's Schlafgemach zu führen. — Nacht. Der König wird von der verrätherischen Sclavin eingelassen. Tabera kommt nach Hause, erschauert über die Dunkelheit, hört die Sclavin mit dem König sprechen und zieht das Schwert. Der König nennt in der Bedrängniß seinen Namen, um sich zu retten; Tabera stößt Schmähworte über ein so chlothes Betragen aus, und läßt jenen entkommen, während er die Sclavin niederstößt. — Der König, wieder in seinem Palast angelangt, erzählt dem Arias das Vorgefallene und brüdet über Rache. Bei so schwachvollen Umständen und der Achtung,

deren Tabera genießt, schlägt Arias vor, den Pestieren auf eine heimliche Art aus dem Wege zu räumen und den durch seine Tapferkeit und Loyalität bekannten Sancho Ortiz zur Ausübung der That zu wählen. Der König gibt dem Rathschlaß Gehör, läßt Sancho rufen und befehlt ihm, unverzüglich den Ritter, dessen Namen er ihm in einem versiegelten Platte zurückläßt, zum Zweikampfe herauszufordern und zu tödten. Sancho bleibt allein zurück und öffnet das verhängnißvolle Plätt. Hestüger und verzweiflungsvoller Seelenkampf, weil der, dessen Födtung ihm obliegt, sein Freund und der Bruder seiner Geliebten ist. Allein Gebotiam gegen den Befehl des Königs ist die erste Pasallenpflicht und Zando entschließt sich im halben Wahnsinn, die That zu vollbringen. Die Scene der Herausforderung und des Zweikampfes ist von lebendigster und aufregendster Wirkung. Der nächste Austritt zeigt uns Ostrella, welche ihren Sancho mit glühender Sehnsucht erwartet; sie läßt sich den Spiegel bringen, um sich zum Einspaug des Geliebten zu schmücken; aber der Spiegel zerbricht und sie findet den Ring des Ortiz, den sie am Finger trägt, zerfurchungen, was ihr für eine üble Vorbedeutung gilt. Da wird ihr der Leichnam des Bruders gebracht und zugleich die Kunde, wer den Mord begangen habe. Ihr Schmerz macht sich in wenigen verzweiflungsvollen Ausrufen Luft und sie wünscht den Tod als das Ende ihres Seelenleidens herbei. — Der König erfährt die vollbrachte That und gibt Befehle, die auf die Rettung des Sancho Ortiz abzielen. Ostrella tritt auf, klagt den Mörder an und bittet um seine Auslieferung zur Blutrache; der König überreicht ihr, mit Ausdrücken der Bewunderung, die Schlüssel zum Kerker

des Gefangenen. Wir werden in das Gefängniß geführt. Sancho lehnt die Rettung, die ihm auf Befehl des Königs von Arias angeboten wird, ab. Eine Verschleierte erscheint, um den Gefangenen zu retten; es ist Estrella; pathetische Scene des Wiedersehens zwischen den beiden Liebenden unter so geänderten Verhältnissen; aber weder bereut Sancho die That, welche ihm die Unterthanenpflicht geboten hat, noch kann Estrella sie tadeln; sie bewundert den großen Sinn des Geliebten, welcher die angebotene Befreiung ausschlägt, um auf dem Schaffot zu sterben, und entsetzt sich mit dem Vorfage, den Tod zu erwarten. — Der König hat inzwischen tiefe Reue über seine Handlungsweise empfunden, und befiehlt, den Sancho im Geheimen in den Palast zu führen; zugleich sucht er die Alcaiden zu einem milden Spruch zu bestimmen, allein diese berufen sich auf ihr Richteramt und bringen das Todesurtheil. Estrella vertheuert sich mit dem Wörtern ihres Vendors nie vermählen zu können. Der König begnadigt den Sancho aus eigener Nachvollkommenheit. Dieser beschließt, in den Mautenkrieg zu ziehen, wo er sein elendes Leben bald zu enden hofft, und mit dem Abschiede der beiden Liebenden für immer schließt das Drama.

Portiär hasta morir ist eine sehr gelungene Bearbeitung der Geschichte des unglücklichen Troubadours Maclás (f. Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588, V. II, Cap. 148. S. 272), voll portifcher Gnth in der Schilderung des jungen Dichters, voll feiner, der Natur abgelauchter Züge auch in den Nebenpartien und von horeifender Lebendigkeit der Darstellung, in welchen Eigenschaften die späteren Behandlungen desselben Begrn-

standes (*El Kapuñol mas amante y desgraciado Marino*, *de tres ingenios* und neuerdings der *Nacias* von *Párra*) weit hinter ihr zurückbleiben. *Nacias*, ein junger castilianischer Ritter, ist auf der Wanderung nach *Cordova* begriffen, um dort am Hofe des *Enrique de Villena*, Großmeisters von *St. Jago*, sein Glück zu versuchen. Der Zufall will, daß er unweit der Stadt einem Ritter, der von Banditen angefallen wird, das Leben rettet. Es ist der Großmeister, bei dem er sich in Folge davon einer sehr wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen hat. Im Hause *Villena's* befindet sich eine junge Dame, *Glara*, welche dem *Nacias* gleich bei'm ersten Anblick die lebhafteste Neigung einflößt; der Verliebte erkundigt sich bei einem Cavalier des Hofes nach dem Gegenstande seiner Liebe und erhält von ihm die Antwort: *Dona Glara* ist mit mir, dem *D. Tello*, verlobt. *Nacias* geräth in Verzweiflung und begibt sich in den Krieg, um den Tod zu suchen; er thut sich durch seine Tapferkeit so hervor, daß er mit dem Kreuze des *St. Jago* Lebens geschmückt wird; der ersuchte Tod aber stirbt ihn und die Leidenschaft, die er vergebens zu bekämpfen gesucht hat, treibt ihn von Neuem nach *Cordova* zurück. *Glara* scheint dem feurigen Liebhaber nicht abgeneigt, allein der Wille des Großmeisters und das frühere Versprechen binden sie an *D. Tello* und sie vermählt sich mit Letzterem. Der unglückliche *Nacias* verfällt in eine Art von Wahnsinn; die Klagelieder seiner hoffnungslosen Liebe werden im ganze Lande berühmt und geben zu dem noch bis auf den heutigen Tag fortlebenden Sprichwort „verliebt wie *Nacias*“ Anlaß. *Glara's* Gatte empfindet die heftigste Eifersucht und der Großmeister ermahnt den Troubadour, seine übertriebene Leidenschaft zu unterdrücken;

aber dieser beharrt in seinem Starrsinn und wagt sogar, in das Gemach der Geliebten einzudringen, wo er von Lello überrascht und hierauf auf Villena's Befehl verhaftet wird. Der eifersüchtige Eheherr hat jedoch selbst vor dem Gingenfertigen, dessen Liebeslieder von allen Zungen wiederholt werden, seine Ruhe und durchbebt, auf's Aeußerste gebracht, den Sänger mit einem durch das Gitter des Gefängnisses geworfenen Speer.

El mejor Alcalde el Rey (auf ein bei Sandoval, *Hist. de los Reyes de Castilla y Leon* zum Jahr 1189, und bei Mariana Lib. XI, cap. 11 erzähltes Factum gegründet) darf als ein in jeder Hinsicht musterhaftes Drama gerühmt werden, man mag die Tiefe und Bestimmtheit der Charakteristik, die kraftvoll hingestellten Gegensätze des streng richtenden Königs, des übermüthigen Ricobombre und des armen doch edlen Hidalgo, oder die lebensvolle Schilderung mittelalterlicher Zeit und Sitte in's Auge fassen; auch das Ineinandergreifen der Scenea und das Zusammenwirken aller Theile zum Totalindruck des Ganzen läßt selbst nach den Grundsätzen der strengsten Kritik nichts zu wünschen übrig.

In *la Carbonera* ist bei, wie es scheint, erdichteter Hauptfabel die Geschichte' doch mit Weisheit benützt. Leonora, die Schwester Peters, des Grausamen, ist bei Räubern in den Andalusischen Gebirgen erzogen worden, um vor ihrem grausamen und argwöhnischen Bruder geschützt zu sein. Später hat sie sich in den Schutz ihres Halbbruders Heinrich von Trastamare begeben, aber sich gerade hierdurch den Nachstellungen des Königs ausgesetzt, weil dieser fürchtet, Heinrich möge durch die Verbindung Leonora's mit einem auswärtigen Fürsten

seine Partei verstärken. Don Pedro gibt aus diesem Grunde seinem Günstling Don Juan den Auftrag, den Aufenthaltsort der Infantin ausfindig zu machen und diese in seine Hände zu liefern. Der Günstling schickt sich an, den Befehl auszuführen; es gelingt ihm, Leonora's Wohnung zu entdecken; allein die Keize und die Liebenswürdigkeit der unglücklichen Dame fesseln ihn dergestalt, daß er ihr, statt sie zu verhaften, zu ihrer Flucht behülflich ist und dem Könige meldet, es sei ihm nicht gelungen, ihrer habhaft zu werden. Leonora verbirgt sich nun wieder bei den Möblern, unter denen nur der alte Lorenzo, in dessen Hause sie wohnt, von ihrer Herkunft unterrichtet ist. Das edelmüthige Benehmen D. Juan's gegen sie hat ihr Herz gerührt und es entspringt sich nun ein zärtliches Verhältniß zwischen Beiden, indem er Geliebte ihr oft heimlich Besuche abstatet. Der Zufall fügt, daß der König, der seine Schwester nie gesehen hat, auf der Jagd verirrt in die Möblierhütte kommt und dort eine heftige Leidenschaft für die schöne Leonora faßt. D. Juan wird beauftragt, sie dem Könige zuzuführen; die kritische Lage, in welche die Liebenden hierdurch versetzt werden, albi in den rührendsten und interessantesten Situationen Anlaß. Leonora greift zuhletzt, um sich zu retten, zu dem Mittel, sich irrendbar mit dem Bauern Diego, der sich lange um ihre Liebe beworben hat, zu verheirathen. Pedro geräth, als er die Kunde davon erhält, in die heftigste Wuth und macht sich sogleich auf, um die beabsichtigte Verbindung zu stören und sich Leonora's zu bemächtigen. Die Letztere erhält durch D. Juan Nachricht von der ihr drohenden Gefahr; aber sie versetzt mählig, zu fliehen, weil der Jörn des Königs, wenn dieser sie nicht fände, auf

den Geliebten fallen würde: sie entdeckt sich dem bald darauf erscheinenden Tyrannen, indem er sich dem sicheren Tode zu überliefern glaubt; Pedro jedoch, der in der angebeteten Schönen seine Schwester erkennt, entsagt dem Haß gegen Peglere und führt sie in D. Juan's Arme, der so den Lohn für seine treue Liebe findet. — Die mit kräftigem Pinsel gezeichnete Figur des D. Pedro, die von nun an ein Lieblingsvorwurf der spanischen Dramatiker wurde, begegnet uns weiter in *Lo Cierzo por lo dudoso*, einem Drama, das sich wegen seiner spannenden Verwicklung, die in kunstreicher Verbindung der Scenen zu einer überraschenden und doch gehörig vorbereiteten Lösung fortschreitet, mit Recht als ein Lieblingsstück auf den Bühnen behauptet hat; sodann in *La niña de Plata*, einem kaum minder interessanten Schauspiel. Dorothea, eine junge, durch ihre Reize und Talente berühmte Dame, sieht von ihrem Palsen den festlichen Ginzug an, den der König Pedro in Begleitung seiner Pränder in Sevilla hält, und zieht vornämlich die Aufmerksamkeit des Heinrich von Trastamare auf sich. D. Juan, der Liebhaber Dorothea's, bemerkt dies und wird sogleich von heftiger Eifersucht erfüllt. In der folgenden Scene verlegt uns der Dichter in die Gärten des Alcazar's, wo das schöne Mädchen lustwandelt und der Infant Heinrich, der Gelegenheit findet, sich ihr zu nähern, so gänzlich von ihrem Geist und ihrer Liebendwürdigkeit gefesselt wird, daß er sich ihrer um jeden Preis zu bemächtigen beschließt. Er nimmt aus diesem Grunde den D. Felix, Dorothea's Bruder, der ihm zur Erreichung seiner Absicht behülflich sein soll, in seine Dienste. Wir werden

hierauf zu der Illumination und den festlichen Spielen geführt, mit denen in der Nacht die Ankunft des Königs in Sevilla gefeiert wird. D. Juan befindet sich unterdessen bei Terrothea, welcher er lebhaftest Vorwürfe wegen ihrer Treulosigkeit macht; er wird von ihr mit einiger Kälte behandelt, weil sie weiß, daß sein Vater wegen des geringen Vermögens, das sie besitzt, der Verbindung mit ihr entgegen ist und ihn mit einer Andern zu vermählen denkt. Da ertönt auf der Straße festliche Musik; es ist eine Serenade, welche Prinz Heinrich veranstaltet hat; bald darauf begehrt der Prinz Einlaß in das Haus; D. Juan muß sich verstecken, und Heinrich tritt in Begleitung seiner Brüder auf. Das geistvolle Benehmen der jungen Dame entzückt die Gäste und sie erhält von jedem ein reiches Geschenk. Im zweiten Akt sehen wir D. Juan in Verweisung über die Treulosigkeit der Geliebten. Selbst der Beweis ihrer Abhängigkeit, den sie ihm dadurch liefert, daß sie ihm die empfangenen Geschenke übersendet, findet bei ihm keinen Glauben, und er beschließt, sich aus Rache einer andern Schönen, Namens Marcela, zuwenden. Es trifft sich, daß die Regine und Terrothea ihre Wohnungen vertauscht haben, so daß die Huldigungen welche D. Juan an Marcela's Pallen darbringt, in Wahrheit der Terrothea zukommen. Hierdurch entstehen Irrungen mancher Art, deren Resultat jedoch ist, daß D. Juan sich von der Treue seiner Geliebten überzeugt. Inzwischen ist der Infant, der sich vergebens bemüht hat, in dem Liebesverhältniß weiter zu gelangen, in tiefe Melancholie verfallen. Ein Maure, der sich als Gesandter des Königs von Granada am Hofe befindet und sich auf Heim-

funde und Wahrsagerkunst versteht, weissagt ihm die düsteren Schicksale, welche Pedro's Grausamkeit über seine ganze Familie verhängen werde, die Ermordung Leonora's de Guzman und des Großmeisters von St. Jago, so wie den Tod des Königs von Heinrich's eigenen Händen. Diese Scene ist zwar episodisch, aber von vorzüglicher Wirkung. Das ganze Wesen des Infanten wird durch diesen Vorfall noch mehr aufgeregt und er beschließt in einer Aufwallung von Leidenschaft, sich mit Gewalt in Dorothea's Besitz zu setzen. Verlebung öffnet ihm die Thüren der Begierden und er dringt in ihr Schlafgemach; hier aber tritt ihm die Schöne mit dem ganzen Stolz der beleidigten Unschuld entgegen und weist ihm das Unritterliche seines Verchmens so lebhaft vorzubalten, daß er seine Leidenschaft unterdrückt und, um sein Vergehen gut zu machen, der Dorothea eine reiche Mitgift ansetzt, durch welche sie in Stand kommt, dem F. Juan, mit Einwilligung von dessen Vater, ihre Hand zu reichen.

In die Reihe der Dramen, welche an historische Umstände angeknüpft, erdichtete Charactere und Situationen oder doch solche zum Mittelpunkt haben, die in den Gang der allgemeinen Geschichte nicht eingreifen, gehören weiter *La hermosa aborrecida*, *Los Aventuras de D. Juan de Alarcos*, *D. Beltran de Aragon*, *El primer Fajardo*, *D. Juan de Castro*, *Quien mas no puede*, *La corona merecida*, *El vaquero de Moraña* u. s. w.

La corona merecida behandelt die Geschichte des heroischen Widerstandes eines hochberzigen Weibes gegen die Verführungsversuche des Königs Alfonso von Castilien

Alfonso ist seiner Braut, der Prinzessin Leonor von England, verkleidet entgegenreist, um sie noch vor der Vermählung undefangen beobachten zu können. Er lernt auf dieser Reis. die schöne Doña Sol, eine vornehme Castilianerin, kennen und faßt eine heftige Leidenschaft für sie. Sol's Bruder, der dies bemerkt, eilt, die Schwester zu vermählen, indem er sie so den Nachstellungen des Königs zu entziehen hofft; aber dieser ertheilt dem Gemahl der Geliebten so gleich ein bedeutendes Hofamt, um den Gegenstand seiner Neigung in nächster Nähe zu haben. Sol setzt den Bewerbungen Alfonso's Kälte und Verachtung entgegen, als aber dieser auf eine erdichtete Beschuldigung des Verraths hin ihren Gemahl gefangen nehmen läßt, gibt sie ihm scheinbar Gehör und bestimmt eine Stunde, in welcher sie ihn empfangen wolle; hierauf verstümmelt sie sich und bedeckt ihren ganzen Körper mit Wunden, so daß der König, als er sie erblickt, entsetzt davoneilt. Die That des heldenmüthigen Weibes wird bald allgemein bekannt und gepriesen; die Königin läßt Doña Sol vor sich kommen und legt ihr die Krone auf, die ihre Tugend und Großherzigkeit verdient habe; Alfonso aber erkennt das Trevelhafte seiner Leidenschaft, entragt ihr und belohnt das Ehepaar durch die Belehnung mit reichen Besitzungen, so wie durch ein Wappenschild, das die kühne That Sol's ihren spätesten Nachkommen überliefen soll.

El vaquero de Moraña ist ein Drama voll interessanter Verwickelungen und reizender idyllischer Schilderungen. Ein am Hofe von Leon lebender Graf hat ein Liebesverhältniß mit der Schwester des Königs Bermudo angeschlossen und hierdurch den Zorn des Letzteren auf sich

gezogen; er entflieht nebst der Geliebten und Beide verdingen sich, in häusliche Tracht verkleidet, bei einem Landmanne im Thal von Morana. Hier streuen sich in der Familie des Gutsherrn und unter den Landleuten verschiedene Liebchasten; die schöne Infantin, welche sich als Näherin überaus reizend ausnimmt, bringt durch Liebe und Eifersucht, die sie hervorruft, Alles noch mehr in Verwirrung. Es langt die Nachricht an, der König von Leon veranlasse einen Kriegszug gegen die Mauren, um die beiden Flüchtlinge, welche er am Hofe von Cordova versteckt glaubt, in seine Gewalt zu bekommen. Alle Kronvasallen werden aufgefordert, ihr Contingent zu stellen, und dahin auch der Gutsherr von Morana; dieser wählt den verkleideten Grafen zum Führer seiner Truppenabtheilung, so daß der Letztere gegen sich selbst in's Feld ziehen muß. Nach vollbrachtem Kriegszug, der natürlich das beabsichtigte Resultat nicht haben kann, kommt der König auf dem Rückwege in das Thal von Morana und hier weiß die verkleidete Prinzessin, die ihn zwar an seine Schwester erinnert, aber ihre Rolle so geschickt spielt, daß er sie nicht erkennt, ihn dergestalt für sich zu gewinnen, daß sie sich zuletzt entdecken zu dürfen glaubt und seine Einwilligung in die Verbindung mit dem Grafen erhält.

Die Stücke, zu denen die Annalen Portugals den Stoff geliefert haben (*El principe perfecto*, die Geschichte Johann's II.; *El Duque de Viseo*; *La discreta venganza*; *El mas galan Portugues*, *Duque de Berganza*) stehen in Bezug auf die Behandlungsweise des Historischen ganz denen aus der spanischen Nationalgeschichte gleich.

In *El Duque de Viseo* sind die Schicksale des

Johann von Praganza und des Herzogs von Biseo zu einem tragischen Bilde vereinigt. König Juan II. von Portugal wird durch einen hinterlistigen Günstling, Don Egaß, zum Argwohn gegen die vier Brüder aus dem Hause Praganza gereizt und läßt sie einsperren. Der Herzog von Biseo, ein Vetter des Königs, verwendet sich durch Vermittlung seiner Geliebten, Dofia Elvira, um deren Wunsch sich auch der König bewirkt, für die Gefangenen; allein auch gegen ihn ist der Monarch durch verläumderische Ginstflüsterungen des D. Egaß eingenommen, indem er argwohnt, Biseo, der vom Volke sehr geliebt wird, trachte nach der Krone. Der König läßt den Herzog zu sich kommen, verbannt ihn auf sein Landgut und läßt ihn hinter einem zurückgezogenen Vorhang die Leiche des enthaupteten Johann von Praganza sehen, dessen Schidial er sich zur Warnung dienen lassen solle. — Biseo zieht sich nun auf seinen Landsitz zurück und geht nur hier und da verkleidet zum Besuch der Dofia Elvira nach Lissabon. Er trifft zufällig einen vorgeblichen Astrologen, welcher ihm prophezeit, er werde noch einst die Krone auf seinem Haupte sehen. Als er eines Tages seinen Bauern ein Feit gibt, rufen ihn diese im Scherz als König aus und setzen ihm eine Blumenkrone auf. Dies wird am Hofe bekannt und von den Feinden des Herzogs zu dessen Sturze gebraucht. Als der Letztere wieder einmal verkleidet in Lissabon ist und mit Dofia Elvira an deren Gitterfenster spricht, läßt ihm diese einen Brief herab; er will ihr antworten, wirft ihr aber aus Versehen statt der Antwort die astrologische Prophezeiung hinauf. Inzwischen ist der König bei Dofia Elvira eingetreten und entreißt ihr das Papier, indem er zugleich von ihr verlangt,

sie solle sich mit Don Ggas vermählen, was sie indessen verweigert. Der Herzog bleibt unterdessen in der Dunkelheit allein. Er vernimmt aus einem Hause traurigen Gesang, der ihn vor dem Schicksal des verstorbenen Braganza warnt und erblickt dann in einer Gasse der Straße ein Crucifix, vor dem ein Licht brennt, welchem er sich nähert, um den empfangenen Brief zu lesen. Da verbreitet sich plötzlich ein Lichtglanz um das Crucifix und ihm erscheint im weißen Ordensmantel, mit dem Christuskreuze geschmückt, Johann von Braganza, welcher ihn durch dreimaliges Rufen mahnt, sich vor dem Könige zu hüten. — Der König, durch D. Ggas immer mehr zum Haß gegen den Herzog von Bisceo aufgestachelt, befiehlt diesem, zu ihm zu kommen und stößt ihn sofort mit eignen Händen nieder. Sodann verleiht er die Güter und Würden des Gemordeten an dessen Bruder D. Manuel, den er auffordert, sich das Schicksal des Bruders zur Warnung dienen zu lassen. Es wird ein Vorhang zurückgezogen und man erblickt die Leiche des Herzogs, Krone und Scepter zu ihren Füßen liegend; daneben sitzt Dña Olvira, die der Schmerz getödtet hat. Zuletzt wird berichtet, D. Ggas sei von einem Diener des Herzogs ermordet worden, und der König spricht die Ahnung aus, daß Bisceo als ein Opfer des Verraths gefallen sei.

Wo Lopez Begebenheiten anderer Völker dramatisirt oder seine Erfindungen in dieselben hineingetragen hat, ist er wenig bemüht gewesen, sich in die fremde Localität zu versetzen, oder den Ton der verschiedenen Zeitalter zu treffen. In Sitte und Sinnesart blicken immer Spanien und das siebenzehnte Jahrhundert durch. Diese Nationalisirung des Ausländischen soll durchaus nicht getadelt werden; aber

es scheint, daß die derartigen Stoffe dem Dichter, dessen Begeisterung vor Allem für das Vaterländische war, weniger zugesagt haben; wenigstens gehören die meisten dieser Stücke zu seinen schwächsten Productionen. Unter den der Geschichte des klassischen Alterthums entnommenen verdient der *Nero*, oder nach dem spanischen Comödientitel die *Roma abrasada*, nur durch die lyrische Pracht einiger Schilderungen Aufmerksamkeit. In *las grandezas de Alejandro* haben wir ein mit Gesichten und feierlichen Aufzügen reich ausgeschafftes Pompstück, dessen Figuren in ihrer Hohlheit und Geprächtheit erkennen lassen, daß der Autor dies Mal von seinem günstigen Stern verlassen war. *El honrado hermano*, der Kampf der Horatier und Curiatier, enthält dagegen viele vortheilhafte und großartige Züge, ohne daß die Oeconomie des Ganzen eben zu loben wäre. — Glücklicher ist Lope in der Regel in der Behandlung der alltagskamentlichen Geschichten gewesen, der er sich mit Vorliebe zugewendet zu haben scheint, da die Zahl seiner hierher gehörenden Arbeiten nicht unbeträchtlich ist. Ohne in der Beobachtung des Costüm's eben rigides zu sein, hat er hier die Farben so zu mischen und zu verschmelzen gewußt, daß sie ein harmonisches Ganzes bilden. Sehr glücklich ist namentlich der solchen Stoffen so angemessene Ton edler Simplicität getroffen. Am meisten zeichnen sich *Los trabajos de Jacob* (oder, was die Handlung genauer bezeichnen würde, Joseph und seine Brüder) aus, ein Stück, das eben so untadelhaft in der Composition als anziehend in den Details ist und eine so ergreifende Tiefe und Innigkeit des Gefühls athmet, daß der Dichter die ganze Fülle seines liebevollen Gemüths in dasselbe ausgegossen zu

haben scheint. Dieses Drama steht zwischen zwei andern, *El robo de Dina* und *La salida de Egipto*, in der Mitte, mit denen es eine Art von Trilogie bildet. Daran schließen sich weiter *David perseguido*, *La historia de Tobias*, *La hermosa Esther*. — Durchläuft man die übrigen, auf Facta der alten oder neuen Geschichte gegründeten Stücke, so bemerkt man oft mit Erstaunen, daß der überfruchtbare Meister schon vor zwei Jahrhunderten Stoffe behandelt hat, für deren erste Bearbeiter man gewöhnlich Dichter der neuesten Zeit hält. *El castigo sin venganza* ist die durch Lord Byron so berühmt gewordene, Geschichte des verbrecherischen Liebesverhältnisses zwischen der Herzogin von Ferrara (bei Byron Parisina, bei Lope Casandra) und ihrem Stiefsohne¹⁴⁰). Luis, Herzog von Ferrara, hat von jeher Abneigung gegen die Ehe gehabt und sich flatterhaft bald dieser bald jener Dame hingegeben. Er hat aus einer früheren

¹⁴⁰) Beachtenswerth ist das Verweil in diesem Drama: *Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte solo un día, por casualidad que á V. m. le importan poco. Dejó entonces tantos defectos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa, ahora sale en verso; V. m. lo lea por mí, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo á la ganancia barajan los nombres de los poetas y á unos dan siete y á otros ocho; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ajeno, que á vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiéndole que está escrita en estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las nombres, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos como el uso los tragea y el tiempo las costumbres. — Sollte die Verstellung des Stückes vielleicht inhibirt werden sein, weil man darin Bezeichnungen auf das Ende des Don Carlos fand?*

Ordo d. Ed. in Lyon II. 98

Liebschaft einen Sohn, Namens Federico, den er pätlich liebt und dem er seine Staaten zu hinterlassen hofft, indem er ihn mit seiner Nichte Aurora zu vermählen denkt. Da ihm indessen seine Minister für den Fall seines Todes einen Bürgerkrieg zwischen den legitimen Seitenverwandten und dem natürlichen Sohne als unvermeidlich darstellen, so entschließt er sich zuletzt doch noch, eine Gemahlin zu nehmen und wählt dazu die Tochter des Herzogs von Mantua, Casandra. Federico sieht sich zu seinem großen Verdruss auf diese Art jeder Aussicht auf den einstigen Besitz des Herzogthums beraubt, wird aber von dem Vater, der sich nicht aus Liebe, sondern aus Staatsgründen vermählt, abgesehen, um die Braut zu empfangen. Luis ergötzt sich unterdessen, seiner Gewohnheit gemäß, mit Liebesabenteuern. Auf diesem Punkte beginnt das Stüd. Wir sehen den Herzog bei Nacht verkleidet die Straßen durchstreifen und den Schönen an ihren Gitterfenstern Artigkeiten sagen; eine Dame, welcher er eine Serenade gebracht hat, weist ihn indessen zurecht und sagt ihm, dergleichen Galanterien seien für sein jetziges Verhältniß nicht mehr passend. Die folgende Scene zeigt uns Federico auf dem Wege, die Braut seines Vaters an der Gränze der beiden Staaten zu empfangen; er sieht einen Wagen von schon gewordenen Pferden einem Abgrunde entgegen gerissen werden, rettet die darin sitzende Dame und erfährt von ihr, so wie von den Ritters ihres Gefolgs, daß es seine künftige Stiefmutter sei. Statt des Hasses, den er zuvor gegen sie empfunden, entzündet er gleich bei'm ersten Anblick in heftiger Liebe zu ihr; auch Casandra scheint dem Federico ihre Neigung zu schenken, aber sie zeigt sich doch sehr zurückhaltend. Am Schlusse

des ersten Akts empfängt der Herzog die neu Angelommene. — Zu Anfang des zweiten ist die Heirath schon vollzogen; Luis von Ferrara hat aber deshalb sein früheres Leben nicht geändert, sondern ergötzt sich nach wie vor mit anderen Damen. Die schöne und junge Casandra, von dem Gatten verschmäht, widmet ihre ganze Zärtlichkeit dem Stiefsohne, dessen tiefe Traurigkeit sie betrübt, obgleich sie deren Grund nicht kennt. Sie erräth endlich aus Federico's Reden, daß Liebe die Ursache seines Kummer's ist, und ihre früher unschuldige Neigung geht nun, durch das schlechte Benehmen des Herzogs vermehrt, allmählig in eine heftige Leidenschaft über; sie schwankt, zweifelt, fürchtet und kämpft, aber ergibt sich endlich. Unterdessen ist Federico zum General der päpstlichen Truppen ernannt worden, und muß als solcher in's Feld ziehen. Der junge, tapfere und bis dahin tugendhafte Federico will ihn begleiten; aber sein Vater will die Regierung des Landes seinem Andern anvertrauen, als ihm, und befehlt ihm, in Ferrara zu bleiben. — Im Beginn des dritten Akts kehrt der Herzog siegreich aus dem Kriege zurück, und zugleich mit dem festen Entschlusse, sein früheres ausschweifendes Treiben zu ändern und ganz für die Gattin und den Sohn zu leben. Aber inzwischen ist der Gebrauch schon vollbracht worden. Der Herzog schöpft Argwohn. Federico, um den Vater irre zu leiten, bittet um die Hand seiner Nichte Aurora, die er in der ersten Aufwallung verschmäht hat; aber Casandra, blind in ihrer Leidenschaft, und wegen der projectirten Heirath eifersüchtig, überhäuft den Geliebten mit Schmähungen, was den Herzog, der es hört, noch in seinem Verdacht bestärken muß. Der Letztere stellt nun,

unter dem Vorwande, die Vorbereitungen zu Federico's Vermählung mit Auroren zu treffen, ein Verhör mit den beiden Schuldigen an. Diese Scene ist von höchst ergreifender Wirkung. Das Resultat ist, daß der Vater und Gatte nicht mehr an seiner Schmach zweifeln kann; aber die Liebenden sind so vom Taumel der Leidenschaft bestrickt, daß sie blindlings in ihr Verderben gehen. Der Herzog befehlt seinem Sohne, die Person zu tödten, die er in seinem Cabinet gebunden, mit verkleiertem Antlig und verstopftem Munde finden werde; Federico vollzieht den Mord und entdeckt erst nach vollbrachter That, daß er seine Stiefmutter getödtet habe; hierauf wird er auf Befehl des Vaters von den Wachen niedergebauen. — Diese furchtbare Tragödie ist in der Schilderung der Leidenschaften von hoher Vorzüglichkeit und erweckt in ihrer Aecht dramatischen Verfertigung von Scene zu Scene eine immer steigende Theilnahme.

Ein besonderes Interesse hat für uns *La imperial de Otton*, die, auch über die deutschen Bühnen ergangene Geschichte des Königs Ottocar von Böhmen, die hier mit großer dramatischer Kraft, aber freilich in einer, das Historische sehr entstellenden Weise behandelt ist. Im Anfange des Stücks wird die Kaiserwahl zu Frankfurt (*Francofordia*) geschildert. Die Gesandten von Spanien, England und Böhmen bemühen sich, die Churfürsten für ihre Gebieter zu stimmen; die verschiedenen Parteien bekämpfen sich in den Straßen, aber die Wahl fällt für Rudolph von Habsburg aus, und am Abend wird die Thronbesteigung des neuen Kaisers durch festliche Spiele und allegorische Aufzüge gefeiert. England und Spanien erkennen die Rechtmäßigkeit der Wahl an, der böhmische

Gesandte jedoch entfernt sich voll Wuth wegen der Vergeltlichkeit seiner Bemühungen. In der nächsten Scene sehen wir den König Ottokar, wie er die Kunde von der Vereitelung seiner Hoffnung erhält und durch seine ehegeliche Gemahlin Stihelfriede aufgeschreckt wird, sich gegen den neuen Kaiser aufzulehnen und die Krone für sich in Anspruch zu nehmen. Wirklich rückt Ottokar in's Feld und im zweiten Akt sieht man die beiden feindlichen Heere am Abend vor der entscheidenden Schlacht einander gegenüber stehen. Kaiser Rudolph empfängt in seinem Zelt einen Wahrsager, der Einlaß bei ihm begehrt hat und ihm seinen gewissen Sieg, so wie die künftige Herrlichkeit des Hauses Habsburg verkündigt. Ottokar dagegen hat eine Geistererscheinung, durch die ihm das Frevelhafte seines Unterfangens vorgehalten und sein Sturz geweissagt wird. Die Vision macht einen solchen Eindruck auf ihn, daß er beschließt, von seiner Auflehnung abzustehen; doch macht er es zur Bedingung seiner Unterwerfung, daß bei der Huldigung und Abbitte, die er dem Kaiser leisten werde, sein Zeuge zugegen sei. Rudolph sagt die Erfüllung der Bedingung zu. Man erblickt im Hintergrunde das an allen Seiten geschlossene kaiserliche Zelt, vorn aber Gruppen der kaiserlichen und böhmischen Krieger, welche sich schon in Eintracht unter einander mischen; da plötzlich fällt der Vorhang des Zeltes und man sieht Rudolph im vollen Ornat des Imperators, Scepter und Reichsapfel in der Hand, zu seinen Füßen aber den gedemüthigten Ottokar auf den Knien; dieser erhebt sich voll Zorn und klagt den Kaiser der Vorthrüglichkeit an; der Letztere aber beruft sich darauf, daß die Huldigung und Abbitte seinem Versprechen gemäß

unter vier Augen erfolgt sei, die nachherige Demüthigung des rebellischen Vasallen aber eine gerechte Strafe für dessen Aufröhrung gegen den rechtmäßigen Herrscher sei. Ottokar kehrt mit dumpfem Groll nach Prag zurück, wo er von Githelfriede mit Hohn wegen seiner Jagdhastigkeit empfangen wird. Die Königin tritt ihm gewaffnet, eine Lanze in der Hand, an der Thür des Palastes entgegen und wehrt ihm den Eintritt, dessen er nicht würdig sei. Ihre Vorwürfe und Ermahnungen bringen ihn dahin, von Neuem die Waffen der Empörung zu ergreifen, und sie selbst zieht mit in den Krieg. Vor der Schlacht, welche den Ausschlag geben soll, wird Ottokar wiederum durch jene Geistererscheinung gewarnt, aber er gibt diesmal nicht auf sie Acht, stürzt sich in das Kampfgeräusch und sinkt gleich unter den Waffen tödtlich getroffen zu Boden. Die Leiche wird vor Rudolph gebracht; Githelfriede erscheint, rühmt den Heldennuth ihres Gemahls, den sie lieber todt denn als Feigling am Leben wissen will, und eilt von dannen, um selbst den Tod zu suchen; der Kaiser aber läßt seinen gestorbenen Gegner mit kriegerischen Ehren feierlich bestatten.

In *El ejemplar mayor de la desdicha* haben wir das neuerdings zu Romanen, Trauerspielen und Opern so vielfach benutzte tragische Geschick des Pelissar nach jener fabelhaften Version, deren erste Quelle die *Gilliaden* des Johannes Tzetzis sind. *El Gran Duque de Moscovia* hat das Leben und die Schicksale des falschen Demetrius zum Gegenstand, die aber, wahrscheinlich weil der wahre Hergang in Spanien nicht bekannt geworden war, auf ganz unhistorische Weise entstellt sind. — Die weiter noch

in dieser Reihe zu erwähnenden Dramen sind, sowie schon die obigen, in Behandlungsweise und an Gehalt sehr ungleich. *El Rey sin Reyno* schildert die Wirren und Kämpfe, die am Ungarischen Hofe der Thronbesteigung des Matthias Corvinus vorausgingen, in den lebhaftesten Farben; allein der Ereignisse und Katastrophen sind allzu viele gebäuft, als daß die Einheit der Handlung nicht darunter leiden sollte. *Contra valor no hay desdicha*, das Jugendleben des Syrus darstellend, streift sehr in's Idyllische hinüber und enthält in den Scenen des Landlebens zahlreiche Schilderungen von der Gattung, welche dem Lope immer besonders gelang. *La Reyna Juana de Nápoles* ist dagegen ein ganz mißlungenes Product, das durch die Darstellung gemeiner Leidenschaften in ihren heftigsten Ausbrüchen nur Widerwillen erregt und trotz seiner blutigen Katastrophen die tragische Wirkung, auf die es sehr absichtlich angelegt ist, doch gänzlich verfehlt. Wir wünschten, Lope von der Autorschaft dieser Tragödie freisprechen zu können, die indessen nur allzu gut beglaubigt ist.

Einige hierher gehörende Dramen, die besonderes Interesse gewähren würden, wie *La Ponceña de Orleans*, *El valiente Jacobin* (wahrscheinlich Jacques Clément) scheinen nicht mehr vorhanden zu sein.

Wir kommen (um zuerst die Stücke zu absolviren, deren Inhalt nicht freie Erfindung ist, sondern sich an schon vorhandene Materialien anschließt) zu den mythologischen Schauspielen des Lope de Vega. Ihre Zahl ist im Verhältniß zu den übrigen von ihm behandelten Stoffen nicht sehr groß. Die mehrten derselben scheinen seinen späteren Jahren anzugehören (im Prolog zum *Peregrino* sind nur einige

verzeichnet) und in Concurrenz mit andern Dichter geschrieben zu sein, als der Hang zu Couliſſenpracht und opernartigem Pomp schon auf dem ſpaniſchen Theater überhand zu nehmen begann. Lope war dieſer Richtung des Geſchmacks, wie er dies mehrmals, namentlich in den Prologen zum 15ten und 16ten Bande ſeiner Comödien aufs entſchiedenſte ausgeſprochen hat, nicht eben hold; dennoch hat er ihr in den Stücken dieſer Gattung mehr nachgegeben, als eben nöthig geweſen wäre. Daß er hier mehr der Convenienz und äußeren Antrieben, als dem eignen Drange, folgte, zeigt ſich denn auch oft in einer gewiſſen Kälte und Matigheit, die durch alle Pracht der Darſtellung, durch allen Glanz der Schilderung nicht verdeckt werden kann. Hiermit ſoll jedoch noch durchaus kein Verdammungsurtheil ausgeſprochen ſein; vielmehr legen dieſe Feſtſpiele in der bunten Verſchlingung der Fabel, in dem Reichthum und der Mannigſaltigkeit der Situationen und Motive, ſowie in zahlreichen poetiſchen Schönheiten im Einzelnen noch immer ein ſehr günſtiges Zeugniß für die Beſalität von Lope's dichteriſchem Talent ab. So die *Fabula de Perseo*, *Las mugeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *Adonis y Venus*, *El vellocino de oro*. Uebrigens iſt in allen der mythologiſche Stoff durchaus romantiſch umgebildet, ganz in der Art, wie daſſelbe ſpäter in den beſannieren Feſtſpielen von Calderon geſchehen iſt.

An die der antiken Fabelwelt entnommenen ſchließt ſich eine Reihe von Schauſpielen, deren Inhalt Geſchichten oder Romanen aus den großen Sagenkreiſen des Mittelalters entlehnt iſt. Einige derſelben haben in der ganzen, auf Zauberei und ſichtbar vorgehende Wunder berechneten

Anlage große Aehnlichkeit mit den mythologischen; so *Los Palacios de Galiana*, die Dramatisirung einer dem Karls-Sagenkreis angehörigen Erzählung (s. darüber Turpin c. 20 und die *Realii di Francia* L. VI. c. 18 — 51). Diese Dichtung vereinigt alle Reize der besseren unter den phantastischen Ritterromanen in sich. *La mocedad de Roland* (dem Prolog zu Folge ein Jugendwerk Lope's) ist die anmuthige Geschichte, die bei uns durch Uhland's Palade „Klein Roland“ Verbreitung gefunden hat. (Die Quelle des Spaniers war: *Historia del nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando*, por Pedro Lopez Enriquez de Calatayud, Valladolid, 1585.) *La pobreza de Reynaldos* behandelt die Leiden und Thaten des Haimonssohnes Reinhold von Montalvan während seines Exils nach dem *Libro del noble y esforzado caballero Reynaldos de Montalvan* por L. Dominguez, Sevilla, 1525. In *El Marques de Mantua* haben wir die, der spanischen Umbildung des Traditionen-Cyclus von Karl und seinen Paladinen angehörende Erzählung von Paladinos und Carloto, die als Volkseromanze sehr populär war; in *El nacimiento de Orson y Valentin* eine dramatische Bearbeitung des abenteuerlichen Romans von den beiden Kessern Elpins, der in seiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem bekannteren vom Kaiser Octavianus hat (*Histoire de deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson*. Lyon, 1495. Italienisch Venezia, 1558; ob auch eine spanische Version existire, haben wir nicht zu ermitteln vermocht). — Die rührende, in allen europäischen Sprachen wiederholte, Erzählung von der schönen Magelone (spanisch *Hystoria de la linda Magalona hija del rey*

de Nápoles y del muy esforzado Caballero Pierres de Provenza. Toledo, 1546; Sevilla, 1533) ist auf sehr vorzügliche Weise behandelt in *Los tres diamantes*, einem Schauspiel, das zwar nach Art der früheren Werke Lope's in der Disposition des Plauds noch Mängel zeigt, allein in der Jugendfrische, die das Ganze belebt, in dem Zauber der Romantif, der es durchweht, unvridersichtlich anziehend ist.

Die übrigen, den nämlichen Dichtungskreisen entnommen Dramen, wie *El Jardin de Falerina* (nach *Pojarbo* *Liv. II. C. 3, 66* seqq.), *Los Zelos de Rodamonte* und *La Circe Angelica* (nach *Ariost*), *Angelica en el Catay* (nach Lope's eigener Fortsetzung des *Ariost*) *Roncesvalles*, *La venganza de Gaiseros* u. s. w., sind uns nie zu Gesicht gekommen und vermuthlich auch nicht mehr vorhanden.

Wir kommen nun zu den Dramen, deren Inhalt auf Novellen der Italiener und Spanier basiert ist. *El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi* (nach *Dandello* *P. I. Nov. 26*) gibt zu einer interessanten Zusammenstellung mit der auf dieselbe Begebenheit gegründeten altenglischen Tragödie von Webster *Malay* (*The Duchess of Malfy* in *den Works of John Webster* ed. *Alexander Dyce. London, 1830, Vol. I.*;) aber hier muß freilich der Vergleich entschieden zum Vortheil des Engländers ausfallen, dessen zwar excentrisches, aber hoch geniales und mächtig erschütterndes Werk zu dem Allervorzüglichsten gehört, was von den Zeitgenossen *Shakespeare's* hervorgebracht worden ist, während das flüchtig hingeworfene spanische Stück nur ein Gewebe von ziemlich gewöhnlichen Intriquen darbietet.

Pope's Castelvines y Monteses sind aus derselben italienischen Erzählung (*Novelle di Bandello*, T. II. Nov. 9). geschöpft, wie Shakespeare's Romeo und Julie. Eine Angabe der Scenensfolge dieses Stücks wird zur Vergleichung mit der berühmten englischen Tragödie nicht uninteressant sein.

Erste Jornada. Roselo (Shakespeare's Romeo) und Anselmo, zwei Ritter von der Partei der Monteses, unterhalten sich über ein Fest, das im Palast der Castelvines gegeben wird. Man hört im Hintergrunde die Musik dieses Festes; Roselo hat große Lust, als Gast einzutreten; sein Freund sucht ihn von dem Wagniß abzuhalten, weil die Castelvines die erbittertesten Gegner der Monteses sind; aber zuletzt kommen Beide dahin überein, daß sie sich maskirt unter die Gäste mischen wollen. Die zweite Scene zeigt uns das fröhliche Getümmel des Festes. Antonio, das Haupt der Castelvines, unterredet sich mit einem anderen Ritter der Partei und drückt den sehnlichen Wunsch aus, seine Tochter Julia mit dem jungen Octavio zu vermählen, bedauert aber zugleich, daß das Herz der Tochter nicht sehr für diesen gestimmt sei. Ueberdies treten Roselo und Anselmo maskirt auf. Der Anblick Julia's reißt Roselo so hin, daß er fast die Besinnung verliert und in der Verwirrung die Maske abnimmt. Antonio erkennt ihn sogleich, geräth außer sich vor Wuth und will ihn umbringen, wovon er nur durch die übrigen Gäste abgehalten wird, welche selbst für den Feind das Gastrecht geltend machen. Roselo hat sich inzwischen Julien genähert; diese ruft aus: „Wenn die Liebe selbst zu den Menschen herabstiege, so würde sie die Gestalt dieses Unbekannten annehmen; aber

welche Aufregung, welche Unruhe bemächtigt sich meiner! Ach, es ist die Liebe, welche den Frieden aus meiner Seele bannt!“ Auf der anderen Seite bricht Roselo in die Worte aus: „Ach, warum bin ich aus dem Blute der Monteses entsprossen; hätte mich der Himmel doch als einen der Gastelvines geboren werden lassen!“ Der Liebende benützt einen Moment, wo er sich unbelauscht glaubt, um Julien eine Erklärung zu machen. Diese läßt einen Ring in seine Hand gleiten und sagt ihm für die folgende Nacht eine Zusammenkunft im Garten zu. Die Gesellschaft geht auseinander und Julie bleibt mit ihrer Dienerin Selia allein; sie gesteht dieser ihre plötzlich erwachte Leidenschaft, beklagt jedoch zugleich ihr übereiltes Versprechen und spricht den Entschluß aus, ihre Neigung zu bekämpfen; die Liebe ist jedoch so stark, daß sie zuletzt die Oberhand behält. Zwei nun folgende Scenen sind für den Gang der Haupthandlung ziemlich überflüssig. Wir werden dann zu dem nächsten Zwiegespräch der beiden Liebenden geführt, das voll Feuer und leidenschaftlicher Zärtlichkeit ist; Julia gibt nach einigem Widerstreben ihre Einwilligung in die dringende Bitte Roselo's, sich in's geheim mit ihm zu vermählen.

Zweite Jornada. Die heimliche Verbindung zwischen Julien und Roselo ist geschlossen worden, aber das Glück der Neuvermählten wird bald gestört. Der Beginn des Akts zeigt den Platz vor einer Kirche, in welcher ein feierliches Hochamt gehalten wird; während des Gottesdienstes hat sich ein heftiger Streit zwischen den Gastelvines und Monteses erhoben; die Ritter von beiden Parteien stürzen, sich gegenseitig angreifend, aus der Kirchenthür; da tritt Roselo in ihre Mitte, um die Kämpfenden zu verjöhnen

und schlägt vor, um den Haß zwischen den beiden besiegten Familien auszugleichen, solle Octavio sich mit einer Dame vom Stamme der Montefes vermählen; er selbst aber wolle Julien die Hand reichen. Ueber diesen Vorschlag geräth Octavio in Wuth; er greift den Roselo an und wird von diesem, der sich um Zweikampf gezwungen sieht, todt zu Boden gestreckt. Der Prinz von Verona erscheint, durch das Klirren der Schwerter herbeigerufen, auf dem Kampfplatz, gebietet den Streitenden Ruhe und verbannt Roselo auf längere Zeit aus der Stadt. Dieser eilt vor der Abreise noch einmal zu seiner jungen Gattin, von der er den jährlichsten Abschied nimmt. Nachdem er fort ist, wird Julia von ihrem Vater in Thränen getroffen; dieser fragt sie nach der Ursache ihres Kummerd und sie gibt an, sie traure um Octavio's Tod. Antonio beschließt nun, ihr Statt des verlorenen Bräutigams den Grafen Paris zum Gatten zu geben und sendet einen Boten an den Legtern ab. Dieser Bote findet den Grafen in Gesellschaft Roselo's, der vor der Stadt von den Gasteivines überfallen aber von Paris gerettet worden ist und nun von diesem, bis nach Ferrara begleitet wird. Der Graf theilt seinem Begleiter den Inhalt des empfangenen Briefes mit; Roselo wird natürlich durch die Nachricht tief bewegt; er glaubt Julien ungetreu und gibt sich in einem klagenden Monolog ganz dem Schmerz und der Verzweiflung hin; dann aber setzt er seinen Weg nach Ferrara fort und beschließt, sich durch die Verbindung mit einer neuen Geliebten an der Trennung zu rächen.

Dritte Jornada. Julia ist von ihrem Vater mit Bitten und Drohungen bestürmt worden, ihre Einwilligung in die

Vermählung mit dem Grafen zu geben; sie hat lange Widerstand geleistet, da sie aber zuletzt voraussieht, daß sie der Gewalt weichen müssen, so sendet sie Celia zu Aurelto, dem Priester, der sie getraut hat, um sich dessen Rath und Beistand in dieser Noth zu erbitten. Dies Alles wird im Beginn des Akts schon als geschehen vorausgesetzt. Antonio tritt auf und kündigt seiner Tochter an, daß er sie zwingen werde, seinem Befehl zu gehorchen. Julia bleibt verzweifelt zurück; da tritt Celia auf und bringt ein Gläschen, das ihr der mit allen Geheimnissen der Natur vertraute Aurelio gegeben hat; der darin enthaltene Trank soll Julien Rettung bringen. Die Unglückliche leert das Gläschen, spürt sogleich die Wirkung des Giftes und sinkt, Roselo's Namen auf den Lippen, wie todt zu Boden. Die nächsten Scenen spielen in Ferrara; sie sind episodisch und zeigen Roselo, wie er, um sich an Julien zu rächen, einer andern Dame Huldigungen darbringt; die Art, wie dies geschieht, zeigt indessen deutlich, daß sein Herz noch immer an der früheren Geliebten hängt. Er erhält von Anselmo die Nachricht, Julie habe sich vergiftet, wird hierdurch von der Treue der Geliebten überzeugt und bricht in verzweiflungsvollen Klagen aus; Anselmo tröstet ihn jedoch, das genossene Gift sei, wie er von Aurelio wisse, nur ein Schlaftrunk gewesen und Roselo werde seine Geliebte in der Todtengruft lebend wiederfinden. Diese Nachricht gibt dem Liebenden neues Leben und er eilt, obgleich noch nicht aller ängstlichen Besorgnisse enthoben, nach Verona. In den folgenden Auftritten sehen wir Antonio und den Grafen Paris über Juliens Tod trauernd. Antonio, nun ohne Erben, beschließt, sich mit seiner Nichte Terotheca zu vermählen, da-

mit sein Vermögen nach seinem Tode nicht auf eine andere Familie übergehe. Die Scene verändert sich und stellt die Familiengruft der Castelvines vor. Julia ist erwacht; ihr Erstaunen, ihr Grausen und ihre Liebe stößen ihr in diesem düsteren Aufenthalt einen Monolog von ergreifender Wahrheit der Empfindung ein. Roselo und sein Diener treten auf; der Letztere strauchelt und fällt, wodurch das Licht, welches er trägt, erlischt; seine Angst und die possenhafte Art, wie er dieselbe ausdrückt, bilden einen bizarren Contrast zu dem Ernst der ganzen Scene und zu dem Düstern der Localität. Roselo schließt die ihm wiedergeschenkte Gattin in seine Arme und Beide entfliehen auf ein Schloß von Juliens Vater. Auf diesem Schloß spielt der letzte Theil des Stückes. Julie, Roselo, Anselmo und der Diener haben sich als Bauern verkleidet, um eine passende Gelegenheit zur weiteren Flucht abzuwarten. Antonio kommt in Begleitung anderer Castelvines auf das Schloß, um seine Vermählung mit Dorotheen zu feiern. Seine Ankunft zwingt die Verkleideten, sich zu verbergen. Julia ist in einem Gemach oberhalb dessen versteckt, welches ihr Vater bewohnt; hierdurch wird eine wunderliche Scene veranlaßt; Julia spricht durch eine Oeffnung des Bodens, und Antonio glaubt eine Geisterstimme zu hören.

Julia. Mein Vater!

Antonio. Wo bin ich? Ewiger Gott, was für eine Stimme vernehm' ich da? Wenn mein Schrecken mich nicht täuscht, so ist es Julia.

Julia. Grausamer Vater, höre mich, wenn Dir noch irgend ein Gefühl von Menschlichkeit übrig bleibt.

Antonio. Bist Du's, meine Tochter? O Himmel!
das Blut erstarrt in meinen Adern!

Julia. Ich komme aus dem finsternen Aufenthalt
der Todten, um Dir Deine Härte und Ungerechtigkeit vor-
zuwerfen. Du, du hast mir den Tod gegeben.

Antonio. Ich? ewiger Gott!

Julia. Ja, denn Du wolltest mich zwingen, mich
wider meinen Willen zu vermählen, während die Liebe mich
schon mit einem andern Gatten verbunden hatte. Diesem
Gemahl habe ich mein Leben zum Opfer gebracht; da sieh
die Frucht Deiner Strenge! Jetzt aber fordere ich von Dir
jede Verfolgung gegen meinen Gatten einzustellen, ihn zu
achten und zu lieben, als hättest du selbst ihn gewählt.
Solltest Du ihn irgend feindselig behandeln, so werde ich
Dir keine Ruhe lassen; Du wirst mich überall sehen und
hören, und meine Rache wird Dich verfolgen.

Antonio. Und wer ist denn dieser Gemahl? Kenne
ihn mir, geliebte Tochter!

Julia. Es ist Roselo, Sohn des Hauptes der Mon-
teses; bedenke, daß der Himmel ihn hat geboren werden
lassen, um die Zwietracht zu veröföhen, welche Verona so
lange verheert hat!

Unterdessen haben die übrigen Castelvines Roselo in
seinem Versteck entdeckt, und sie führen ihn gefangen herbei,
um ihren Rachedurst an ihm zu stillen; Antonio jedoch,
der eben gehörten Stimme eingedenk, umarmt Roselo und
erzählt von der Erscheinung, die er gehabt habe. Durch
diese Erzählung werden Alle zur Milde gestimmt. Nun
tritt auch Julia auf und erzählt, wie Roselo sie den Ar-
men des Todes entriß, worauf die Verbindung

der beiden treuen Liebenden, welche die Veröhnung der Monteses und Gastelvines besiegelt, von Allen anerkannt wird. — Die schwächste Seite dieses Stücks ist offenbar der Schluß. Welche Kluft zwischen der pathetischen, tief ergreifenden Katastrophe bei Shakspeare und diesem comödienhaften Ausgang! Die früheren Theile des Lope'schen Drama's enthalten dagegen Scenen, welche in Liebesgluth, in Zartheit und Tiefe des Gefühls mit den entsprechenden der englischen Tragödie wetteifern; und jedenfalls steht das Schauspiel des Lope beträchtlich höher, als die spätere Dramatisirung derselben Novelle durch Francisco de Rojas.

Ungleich vorzüglicher als die beiden zuletzt genannten Comödien ist *La Quinta de Florencia*, gleichfalls aus einer Novelle des Bandello gezogen (s. auch die *Histoires tragiques* von Belleforest, Tom. I. hist. 12. und Goulart, *Histoires admirables*, T. I. p. 212), und hier muß man Lope'n unbedingt den Vorrang vor Beaumont und Fletcher einräumen, die in ihrem *Maid of the mill* dasselbe Ereigniß dramatisirt haben. Wenn das englische Drama ziemlich unkünstlertich in zwei Handlungen, die von Antonio, Ismenia, Aminta, und die von Ercant und Florinella auseinanderfällt, hat das spanische den Vorzug einer höchst kunstvollen Composition, in der alle Scenen eng verbunden in einander greifen und die Theilnahme des Zuschauers in steter Aufregung erhalten; auch der Darstellung der Charaktere und Leidenschaften so wie der Situationsmalerei gebührt die vollste Anerkennung. — In *El Halcon de Federigo* stößt man auf die Novelle vom Falken aus dem Decameron (Giorn. 5. Nov. 9), im *El remedio en la*

Dendicha auf die mit Recht bewunderte Erzählung von Abindarratz und Farisa aus der Diana des Montemayor. El Guante de Doña Blanca ist auf die nämliche Begebenheit gegründet, wie Schiller's Handschuh, die aber hiebt an den Portugiesischen Hof verlegt ist. In La prueba de los ingenios überrascht uns dieselbe, aus dem Orient in die abendländische Novellistik eingewanderte Fabel, deren Quelle das Heft peiger des Rifami zu sein scheint, und die durch Gozzi's Turandot so berühmt geworden ist. El marmol de Felisardo zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakespeare's Wintermärchen; da letzteres bekanntlich zunächst aus Robert Green's Pleasant History of Dorastus and Fawnia geflossen ist, so muß vermuthet werden, daß in diesem Roman eine uns unbekannte ältere Novelle, aus der auch Lope geschöpft, benützt sei.

Zunächst knüpft sich hier die Betrachtung einer Reihe von Stücken an, deren Charakter sich am süglichsten mit dem Namen „dramatische Novellen“ bezeichnen läßt. Wir meinen solche Schauspiele, in denen die Scenen nur locker und ohne eigentlich dramatischen Plan aneinander gereiht sind, und die ferner durch Anhäufung romanhafter und wunderbarer Ereignisse den Eindruck des Ungewöhnlichen und Außerordentlichen bezwecken. Freilich gehören hierher schon manche der bisher erwähnten, aber es bleiben noch immer beträchtlich viele übrig, die unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, weil sie theils ganz auf der eignen Erfindung des Dichters beruhen, theils die Traditionen oder Novellen, denen sie entnommen sein mögen, sich unferen Nachforschungen entzogen haben. Wenn Jemand keine anderen Dramen von Lope kenne, als diese, so müßte er

von dessen Talent der dramatischen Composition keinen hohen Begriff bekommen; denn Plan und Charaktere sind hier nur zu oft dem Trachten nach neuen und überraschenden Situationen, dem Hange zum Wunderbaren und Ungeheuren aufgeopfert. Die Abwechselung auffallender Abenteuer, die nicht selten nur durch einen schwachen Faden unter einander zusammenhängen, aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer von einer interessanten Situation zur anderen hinüber leiten, scheint das Hauptaugenmerk des Dichters gewesen zu sein. Da ihm zu diesem Zweck ungewöhnliche Glücksfälle, wunderbare, an's Unglaubliche gränzende Begebenheiten besonders erwünscht sein müssen, sich aber diese in einer wirklichen Zeit und an einem wirklichen Ort unter bekannten historischen Umgebungen seltsam ausnehmen müßten, so erschafft er imaginaire Länder, gründet Königreiche und setzt Dynastien auf den Thron, die nie und nirgends existirt haben. Indien und Persien, Ungarn und Polen, Transylvanien und Macedonien müssen sich immer zum Schauplatz von Mordmorden, Verzauberungen und erdichteten Staatsumwälzungen hergeben. Die Geographie und Geschichte in diesen Stücken scheinen den Ritterromanen entnommen zu sein, oder wenn irgendwo ein historisches oder wenigstens der wahren Geschichte ähnelndes Factum benutzt ist, so erblicken wir es in den romanhaftesten, mit der historischen Wahrheit unverträglichsten, Umgebungen. Pope hat, nach Sancho Panza's Ausdruck, immer das Königreich Dänemark oder Sobradisa bei der Hand, das ihm paßt, wie der Ring an den Finger; er entthront die Kaiser von Trapezunt und die Tyrannen von Albanien mit merkwürdiger Leichtigkeit. Er läßt seine Personen von Osten

nach Westen, von Norden nach Süden schweifen, bald Schlachten liefern, bald Liebeshandel anknüpfen; die Scene spielt bald in Alexandrien oder Babylon, bald in Irland oder Siebenbürgen. Die Handlung ist oft ein Aggregat unzusammenhängender Vorfälle von der seltsamsten Art.

Die bizarrste Mischung heterogener Bestandtheile, die tollste und abenteuerlichste Verbindung von tragischen Katastrophen und ausgelassener Komik, von Heidnischem und Christlichem, die wunderlichste Zusammensetzung des Personals, die monströseste Vereinigung des völlig Albernem und Sinnlosen mit Sinnreichem und Ergötzlichem findet sich in *El nuevo Pitagoras*. Wenn eine Dichterphantasie unserer Tage es in einer Anwendung übermüthiger Laune eigens darauf anlegte, das Disparateste in demselben Werke zusammenzubringen, so würde sie kaum etwas Ähnliches zu Stande zu bringen vermögen; und doch hat diese Ausgeburt einer ungezügelter Einbildungskraft unter einem Wußt der widersinnigsten Phantasterei viele bewundernswürdige Züge. Wir gehen auf den Inhalt dieses Stücks wegen seiner Seltsamkeit etwas näher ein.

Erste Jornada. Ein Sklavenkeller in Marokko. Razonc, ein junger Castilianer von vornehmer Herkunft ist an der spanischen Küste von maurischen Seeräubern gefangen worden, als er im Begriff war, sich nach Madrid zu begeben, um sich dort mit der schönen Angelica zu vermählen. Er liegt schlummernd in seinem unterirdischen Gefängniß, als ihm Gott Amor erscheint und ihn zur Flucht aus seiner Gefangenschaft ermahnt, weil er sonst seine Braut verlieren werde. Der Plan, den er ihm zur Ausführung dieses Vorhabens angibt, ist folgender: Die Sul-

tanin Zelera hat mit dem jungen Mahmud ein Complot ge schmiedet, um den Sultan umzubringen; die That soll in der folgenden Nacht ausgeführt werden; man wird bei Zelera einen Fels, bei Mahmud Prieße finden, aus denen sich ihr Verrath beweisen läßt. Amor rath nun dem Razonte, den Mordanschlag dem Sultan zu enthüllen, der ihm zum Danke nachher die Freiheit schenken werde, und Razonte beschließt, den Rathschlag zu befolgen. Die folgende Scene zeigt uns Zelera und Mahmud im Liebesgespräch; sie sind vom Taumel der Leidenschaft so hingerissen, daß sie mit größter Unvorsichtigkeit von ihrem verbrecherischen Vorhaben reden: es wird daher dem Razonte nicht schwer, auch die kleinsten Details ihrer Verschwörung zu erfahren, und er eilt, dem Sultan Alles zu offenbaren; dieier läßt Mahmud und die übrigen Verschworenen erdrosseln, verschont aber Zelera, weil er sie noch immer liebt, und gibt ihr Versicherungen seiner fortdauernden Häßlichkeit; sie jedoch behandelt ihn mit Verachtung, weist seine Gnade zurück und ermordet sich vor seinen Augen. Razonte wird als Lebensretter des Sultans mit Gnadenbezeugungen überhäuft und schifft sich nach Spanien ein. Der Schauplag wird nach den Küsten von Andalusien verlegt. Razonte und sein Diener Carlino, welcher den Spahmacher abgibt, kommen schwimmend an's Land; denn das Schiff, auf dem sie sich befanden, ist in einem Sturm untergegangen; sie werden von den Fischern der Küste gastfreundlich aufgenommen und zu einem reichen Müller, Namens Quirago, geführt, in dessen Hause sie sich mehrere Tage lang aufhalten. Razonte hat hier viel von den Zukringlichkeiten Aldonja's, der Nichte seines Wirthes, zu leiden, bleibt aber seiner Angelica tren.

Gartino wird zu einem Juden geschickt, um einige Diamanten zu verpfänden, die sein Herr gerettet hat, und versucht es beiläufig, den Ungläubigen zu bekehren. Die beiden Schiffbrüchigen setzen hierauf ihre Reise nach Madrid fort; Alonzo bleibt trostlos zurück und erhält von Quirago den Rath, ihr Herz nie an Leute aus der vornehmen Welt zu verschenken. In der folgenden Scene sieht man einen Garten bei Madrid, und in demselben einen Springbrunnen, welcher mit der Statue Amor's geschmückt ist. Razonte ist, von der Reise ermüdet, am Fuße dieser Bildsäule ent schlummert, und vernimmt im Schlafe aus dem Munde des Gottes eine Aufforderung, einen einsamen Ort am Ufer des Manzanares aufzusuchen und die Rathschläge eines dort wohnenden Eremiten anzunehmen. Erwacht setzt der Reisende seine Wanderung fort; nicht lange, so begegnet er der Nyson, einer Dienerin Angelica's, und erkundigt sich bei ihr nach seiner Geliebten, sowie nach Allem, was während seiner Abwesenheit im Hause der Tosca Beatriz, der Mutter Angelica's, vorgefallen. „Seid ruhig — sagt Nyson — Angelica ist Euch treu geblieben; aber verachtet die wundersamste Neuigkeit; Tosca Beatriz hat sich mit dem Doctor Coronagoras vermählt.“

Razonte. Ist es möglich! Nun, dies Paar wird nichts von Eifersucht zu leiden haben. Aber sage, welche Zauber mittel hat der Doctor angewandt, um diese Ehe zu Stande zu bringen?

Nyson. Sein Hirn ist von dem unknüttigen Glauben der Seelenwanderung eingenommen. Er behauptet, er sei einst Priamus, Cäsar, Tamerlan, Alexander und weiß der Himmel was sonst noch gewesen; mit diesen Iden hat er

der Doha Peatrix den Kopf verdeckt; er sagt, in ihrem Körper wohne die Seele der Helena, und sie glaubt es, bloß weil er es sagt; sie hat ihn daher geheirathet, aber Guren Wünschen, wißt, ist sie durchaus entgegen, denn sie hat sich fest vorgenommen, ihre Tochter mit dem Hector de Sandrago, den sie für Hector den Trojaner hält, zu vermählen.

Razonte wird über diese Nachricht tief betrübt und beschließt, sich zu dem Eremiten zu begeben, um sich dessen Rath zu erholen.

Zweite Jornada. Unäpe Scene, in welcher sich Garlino mit dem Diener des Cornagoras ank; der tolle Doctor kommt dazu und schmäht seinen Bedienten, der ein vollkommener Einfaltspinsel ist und durch seine laudervelsche Sprachweise Gelächter erregen soll. „Ja, ich erkenne Dich, Verräther! Du bist jener ruchlose Anarimander, der die Existenz der Götter läugnete und Alles dem Zufall zuschrieb; ich habe Dich oft genug gesehen und hierüber eine lange Disputation mit Dir in Nillet gehabt!“ — Der Schauplatz verwandelt sich; man sieht die Wohnung des Eremiten Helvidius, welchem Razonte seine Leiden klagt. Helvidius läßt den unglücklichen Liebhaber schwören, wenn ihm die Hand seiner Angelica zu Theil werde, so wolle er auf dem Vlag der Einfideli eine schöne Kirche mit einem Hospital für arme Reisende gründen. Beide knien betend nieder; ein Engel erscheint und fordert den Razonte auf, eine alte maurische Zauberin, welche in einer benachbarten Höhle wohne, aufzusuchen, um Zeuge von ihrer wunderbaren Befehrung zu werden und zugleich durch ihre Hülfe das Mittel zu erfahren, durch welches er zum

Ziel seiner Wünsche gelangen könne. Der Hintergrund der Bühne öffnet sich und man sieht die Höhle, in welcher Kustane ihre bössigen Künste treibt; sie zieht magische Kreise auf den Boden und spricht Zauberformeln, um einem spanischen Seehelden, der den afrikanischen Gersaren sehr gefährlich wird, den Untergang zu bereiten, wobei sie sich von Zeit zu Zeit an einen großen Affen wendet, der ihr die Mysterien der Zukunft enthüllt. Der Engel erscheint und befehlt dem Affen, Razont'e das Mittel anzugeben, durch welches er Angelica sich zu eigen machen könne; der Affe fügt sich unter furchtbaren Convulsionen in den Befehl, und spricht: „Sei närrisch wie Cornagoras; durch dieses Mittel wirst Tu siegen,“ nach welchen Worten er todt nickerhinst. Der göttliche Pote wendet sich hierauf an die Zauberin und fordert sie auf, ihrem teuflischen Treiben zu entsagen; sie wird plötzlich in ihrem ganzen Wesen umgewandelt, und gelobt, ihre früheren Sünden durch eine strenge Buße wieder gut zu machen. Razonte geht, seine Angelica aufzusuchen; er umarmt sie nach so langer Abwesenheit auf's zärtlichste, theilt ihr den Strafspruch mit, und Beide kommen dahin überein, denselben so auszulegen, daß Razonte den Seelenwanderungs glauben scheinbar annehmen und sich für einen der antiken Helden ausgeben müsse. Sie treten in die Wohnung von Angelica's Eltern.

Teatriz. Was seh' ich? Razont'e! Hab' ich es Euch nicht oft genug gesagt, daß Ihr Euch die Fuß nach meiner Lechter vergehen lassen müßt? Sie soll keinen andern Gemahl erhalten, als Hector.

Razonte. O grausame Helena, einst warst Du

menschlicher gegen mich, einst dachtest Du nicht daran, den Hector mir vorzuziehen!

Beatriz. Was hör' ich, o Himmel!

Carlino. Ja, zweifelt nur nicht, das ist Paris, wie er leibt und lebt!

Beatriz. Paris, mein Geliebter, bist Du es wirklich? Ja, ich erkenne Dich! Aber warum hast Du Dich so lange vor mir versteckt?

Razonte. Ich hielt mich so lange verborgen, um Dich im Stillen zu beobachten; ich sah Deine Untreue, als Du Dich mit diesem großen Philosophen vermähltest; aber da ich Dich verloren habe, so tröste mich wenigstens in meinem Unglück und nimm mich zum Schwiegersohne an, denn die reizende Angelica ist Dein lebendiges Ebenbild und in ihr werde ich Dich lieben.

Beatriz. Angelica sei Dein, zähle auf mein Versprechen! Aber sprich, wo bist Du seit allem unserem Unglück beständig gewesen?

Razonte. In tausend Gestalten habe ich Thränen um Dich vergossen; ich war ein Tiger, ein Fuchs, ein Bär, ein Blutigel, ein Aguayil und jetzt zuletzt habe ich den Körper des Razonte angenommen.

Beatriz. Und ich, nachdem ich als Helena gelebt hatte, irrte eine Zeit lang ohne bestimmten Aufenthalt umher; dann ward ich eine Maus und vermählte mich mit einer Ratte, aber der Tod gestörte bald unser Glück; eine Raze überraschte uns beide an einem Mauerloch, als wir gerade der süßen Freuden der Ehe genossen, und verschlang uns.

Carlino. Und diese Raze war ich; ach! ich denke

noch mit Freuden an den Genuß, denn Ihr schmecktet vor-
trefflich; aber damals als Maus war't Ihr nicht so mager
wie jetzt; Eure graue Haut ist das Einzige, woran ich
Euch noch erkenne.

Cornagorab. Und ich war einst Pythagoras, So-
crates, Alexander, Cato, Scipio... (zu Carlino) Aber,
Himmel, seh' ich recht? Ja, ich erkenne Dich, Du bist
Achilles.

Peatriz. Ist es möglich? Achilles! O wie viele
große Männer seh' ich heute wieder.

Carlino. Sapperment! ich Achilles? Aber wer war
denn das? Nicht wahr, ein römischer Kaiser?

Der närrische Doctor macht nun eine pompbaste Beschrei-
bung des Trojanischen Krieges und seiner Heldenthaten und
mit solchen possenhaften Scenen, denen es aber nicht an
ergötzlichster Komik fehlt, schließt der Akt.

Dritte Jornada. Peatriz wünscht, die Verbindung
zwischen Razonte und Angelica zu Stande zu bringen;
aber um dies bewirken zu können, muß sie zuvor den Hel-
rathcontract, der sich schon in den Händen des Don Per-
tor befindet, zurück erhalten, was ihr nicht gelingen will.
Razonte ist in Verwirrung und irrt wehklagend in einer
einsamen Gegend umher. Nun folgt wieder eine Scene
katholischer Frömmigkeit, die in grellem Contrast mit den
vorhergehenden und nachfolgenden lustigen Austritten steht.
Der Engel erscheint dem verzweiflenden Liebhaber und
spricht: Ginnere Dich an Deine Gelübde, sie sind im Him-
mel aufgeschrieben und ich habe dich daran zu mahnen,
seit Helvidius todt ist. Vernimm: zugleich mit dem Gre-
mien ist auch Austane, die Zauberin, in Buße und Frö-

mitgeit gestorben; ihre Seelen sind jetzt im Aufenthalt der Seligen, und Gott hat mir befohlen, Dir ihre Leichen zu zeigen, damit der Anblick die Liebe zur Tugend und Verachtung der zeitlichen Güter einflößen möge! — Man erblickt Helvidius und Rustane todt auf einem mit Blumen bedeckten Ruhebette; ein Chor von Engeln schwebt zu ihren Häuptern und singt eine Hymne, während welches Gesanges Nazotte niederkniet und am Schlusse jeder Strophe das Gloria in excelsis wiederholt. Er bekräftigt hierauf sein früheres Gelübde durch neue Schwüre, und der Engel verflündigt ihm, daß er an der Seite seiner Angelica als Pfleger in dem zu gründenden Hospital ein glückliches Alter erreichen werde. — Nach diesem Stück Nocetti sangen die Scenen im Hause des Doctors wieder mit erneuerter Lustigkeit an. Der drollige Kauz Carlino, der von Allen Achilles genannt wird, hat sich nun selbst eingeildet, er sei der griechische Heros, und diese Rolle gefällt ihm gar nicht übel, da er seinem hohen Range gemäß mit prächtigen Kleidern angethan wird und gut zu essen bekommt. Aber bald mißthragt ihm seine neue Würde, als er von Don Hector eine Forderung zum Zweikampf erhält; er legt sogleich sein Schwert und seinen königlichen Schmuck ab und ruft aus: „Wenn ich jemals ein Held gewesen bin, so mag mich der Teufel holen! Als ich den Namen Achilles annahm, glaubte ich, daß man es in Ruhe und Frieden sein könnte; seit ich aber weiß, daß Schläge damit verbunden sind, entsag' ich der königlichen Würde und ziehe das Leben vor.“ Man ist erstaunt über die Charakterumwandlung Achilles, aber dringt nichtsdestoweniger in ihn, den Kampf mit dem Gegner, den er schon bei Troja besiegt, zu bestehen.

Peatrix. Auf, waderer Achill!

Garlino. O giftige Zunge, schweig'!

Razonte. Zieh' dein Schwert!

Garlino. Mir bricht der Angktschweiß aus allen Poren! (Er zieht das Schwert, indem er sich dem Don Hector mit vielen Verbeugungen nähert.)

Hector. O Gott, mein Muth ist zu Ende!

Garlino. Er hat eine Donnerstimme; ach! besser Herr Razonte, wenn Ihr ihn erst zu Boden werfen od'r ihm die Hände festhalten wolltet!

Razonte. Nimmte!

Peatrix. Was muß ich sehen, Achill!

Garlino. Ich sehe schon, ich muß ihm den Gar- aus machen, wenn er mich nicht umbringen soll. Da! (Er wirft ein Paar Stiefel nach Hector).

Hector. Ich sterbe.

Garlino. Hat er mich getroffen? Ach, wie ich jüttere!

Hector. Ich ergebe mich, Gnade!

Garlino. Er hat auch Angst, wie mir scheint.

Myson (Die Dienerin, den Hector an der Brust fassend). Sogleich gib uns Deine Papiere und Deine ganze Habe heraus, sonst wird der Jörn Achill's schwer auf Dich fallen.

Garlino. Halt ihn fest, Myson! — Ha, Schurke, Du sollst meinen Grimm empfinden! Mord und Tod!

Hector. Parmbergigkeit, unbesiegbarer Held! Ich will, wenn Du befehlst, Deine Kniee umschlingen.

Garlino. Nein, berührt mich nicht, ich habe gar kein Verlangen darnach.

Hector. Da habt Ihr Alles, was Ihr begehrt.

Ragonte und Angelica. O glücklicher Augenblick.

Carlino (indem er den Hector mit dem Säbel durchsucht). Ich vergebe Dir; bessere Dich fortan, aber empfang' diese freundschaftliche Züchtigung!

Von Hector macht sich aus dem Staube; die Liebenden, nun im Besitz der Papiere, auf welche Hector seine Ansprüche gründete, sinken einander in die Arme, und Carlino erklärt, sich mit Nyjon vermählen zu wollen. Alle verwundern sich, wie ein Sproß königlichen Blutes eine Magd zur Gattin wählen könne; da erklärt Nyjon, sie sei Deidamia, die seit viertausend Jahren vergebens ihren geliebten Achill gesucht habe, bis dieser Augenblick sie mit ihm vereinige, und so schreiten die zwei fürstlichen Paare zur Vermählung. Zum Schluß wird ein Chorlied zum Preise der Seelenwanderungslehre angestimmt.

In *La octava maravilla* wird ein König von Bengalen, der dem Studium des Hippocrates und Galenus obliegt, durch die pomphaften Beschreibungen eines spanischen Architekten, der ihm die Geographie von Spanien und die Genealogie der vornehmsten Familien auseinandersetzt, angeregt, Spanien zu besuchen, leidet an den canarischen Inseln Schiffbruch, kommt nach Sevilla, wo er sich als Bedienter verdingt und in eine dortige Schöne verliebt, läßt sich zum Christenthum bekehren und kehrt zuletzt mit seiner Geliebten in sein Königreich zurück, um dort das Christenthum einzuführen. Der Schauplatz wechselt zwischen Bengalen, den canarischen Inseln und Spanien. In *El Prodigio de Etiopia* bemächtigt sich ein Moth durch List der Tochter des Königs von Aegypten, indem er sich für deren Geliebten ausgibt, entflieht mit ihr, wird Räuber

und begeht alle möglichen Schandthaten, stirbt aber zuletzt als Eremit und Märtyrer. *La doucella* Teodor schildert die seltsamen Erlebnisse einer jungen, durch wunderbare Schönheit und Klugheit ausgezeichneten Spanierin in Tran, Constantinopel und Persien; es figuriren darin ein Professor aus Valencia, ein Toledanischer Lehrmeister, der König von Tran, der türkische Großherr Selim und der Sultan von Babylon. In *El hombre por su palabra* erringt der Sohn eines Gärtners durch seine Heldenthaten und durch die Gunst einer Prinzessin den Thron von Macedonien. In *La ventura sin buscalla* geräth eine auf der Flucht begriffene Fürstin in das Haus eines armen Edelmanns der Arapakebirge, verdingt sich bei diesem als Magd, verheirathet sich dann mit ihm und bringt ihm zuletzt als Mitgift die Krone von Ungarn zu. In *El Animal de Ungria* hat ein König von Ungarn seine Gemahlin unschuldig zum Tode verurtheilt und sich mit deren Schwester vermählt, die Verurtheilte aber ist dem Tode entgangen und lebt nun, in Thierfelle gehüllt und selbst für ein wildes Thier gehalten, in den das Schloß umgebenden Wäldern, wo sie die Kinder raubt, die der König mit ihrer Schwester erzeugt. Aehnlich sind *El hijo de los Leones*, *Los pleytos de Inglaterra* u. s. w.

Glücklicher Weise ist die Anzahl dieser unförmlichen Productionen, die nur für unreife Geburten einer ungegessenen Einbildung gelten können und uns den Lichter in seinen äußersten Verirrungen zeigen, nicht eben groß. Viele andere, die, weil sie die Ereignisse auch nur lose und in novellistischer Weise verknüpfen, und wegen der romantischen Mannigfaltigkeit der Scenen in dieselbe Klasse ge-

hören, zeigen ungleich mehr Kunst im Entwurf und in der Durchführung des dramatischen Plans. *La fuerza lastimosa*, ein seiner Grundidee nach auf die bekannte Romanze vom Grafen Marcos gebautes Stück, das nach den vielen Anspielungen darauf bei den spanischen Schriftstellern zu den berühmtesten des Vope gehört hat, kann zwar von Eiten der Composition nicht durchaus gerühmt werden, die Erfindung ist darin verschwendet, die Wahrheitsähnlichkeit nicht immer gehörig berücksichtigt; aber dessen unerachtet, wer muß nicht die Gluth und Fülle der Phantasie, das überwältigende Interesse der Handlung in dieser außerordentlichen Dichtung bewundern? Diounsa, die Tochter des Königs von Irland, hat ihr Auge auf den schönen Grafen Heinrich geworfen und verheißt demselben auf einer Jagd, wo sie in einem abgetlegenen Theile des Waldes mit ihm zusammen trifft, eine Zusammenkunft für die folgende Nacht. Dieses Gespräch wird von dem Herzog Octavio belauscht, der die Prinzessin gleichfalls, aber hoffnungslos, liebt und nun den verrätherischen Entschluß faßt, sich statt des Grafen zu dem Stiehdiehn zu begeben. Er geht in dieser Absicht zum König und fordert auf eine dringende Veranlassung, die er aber erst am folgenden Tage enthüllen könne, die Verhaftung des Nebenbuhlers. Diese wird vorgenommen, und der Herzog genießt nun unerkannt der schönen Stunde, die eigentlich einem Andern bestimmt war. Am folgenden Morgen gibt Octavio vor, ein gegen den Grafen vorgehabter Mordversuch habe dessen Verhaftung nöthig gemacht, um ihn der Gefahr zu entziehen. Graf Heinrich wird befreit und um Beweis, daß keine Schuld irgend einer Art

ihn in das Gefängniß geführt habe, zur Bürde eines Admirals erhoben; der Herzog aber, von seinem bösen Gewissen gequält und fürchtend, die Wahrheit möge an den Tag kommen, zieht sich auf seine Güter zurück. Dionisia, in dem festen Glauben, sie habe in der Nacht wirklich den Geliebten in ihren Armen gehabt, ist äußerst bestrebt, als dieser nichts von der Zusammenkunft wissen will, und glaubt, er wolle das Gezeichnete verläugnen; sie will in ihrer Leidenschaft auf nichts hören und überhäuft den Grafen mit den heftigsten Schmähungen, so daß dieser in der Verwirrung den Entschluß faßt, den Hof für immer zu verlassen und sich in ein fernes Land zu begeben. Im zweiten Akt sehen wir die Infantin einer düsteren, beinahe bis zum Wahnsinn gesteigerten, Melancholie hingegeben, deren Ursache sich Niemand erklären kann; sie redet kein Wort, schreibt aber endlich, auf wiederholtes Befragen des Königs, das Folgende nieder: „Graf Heinrich hat meine Ehre geraubt und ist nachher treulos entflohen; suche, mir das verlorene Gut wieder zu schaffen!“ Heinrich ist unterdessen nach Spanien gegangen und hat sich mit Isabella, der Tochter des Grafen von Barcelona, vermählt. Seit dem Vorfall, der ihn Irland verlassen ließ, sind mehrere Jahre verflossen; die Sehnsucht nach seinem Vaterlande treibt ihn nun dahin zurück und er nimmt seine Gemahlin und seine beiden Kinder mit. Kaum hat der König von Irland seine Anwesenheit erfahren, so läßt er ihn vor sich laden. „Graf — spricht er zu ihm — ich kenne Euch als einen weisen Rathgeber und habe Euch zu mir berathen lassen, um über eine wichtige Angelegenheit Eure Meinung zu hören. Ein mir befreundeter König hat eine Tochter, welche

durch einen seiner Vasallen entehrt worden ist; dieser Vasall hat sich später mit einer Andern vermählt; welches Mittel gibt es nun, um der Verlassenen die geraubte Ehre wiederzugeben?" — „Herr — erwidert der Graf, der im Verwehrtsein seiner Unschuld keine Anwendung davon auf sich macht — der Treulose muß gezwungen werden, sein Weib umzubringen und alsdann der Prinzessin die Hand zu reichen.“ — „Wohlan! — donnert der König — Ihr habt Euch selbst das Urtheil gesprochen; ich befehle Euch, Eure Gattin zu ermorden und Euch dann mit meiner Tochter zu vermählen.“ — Der Graf wendet vergebens ein, daß er mit der Infantin nie in näherem Umgang gestanden habe; der König hört auf seine Einwendung und wiederholt seinen Befehl. Heinrich bleibt wie zu Boden geschmettert zurück; auf der einen Seite ist Gehorsam gegen den Lehnsherrn die erste Pflicht des Vasallen; auf der andern erschelnt die Ermordung einer geliebten Gattin als eine über alle menschliche Kraft hinausliegende That. Er verschleicht den furchtbaren Kampf, der in seinem Innern vorgeht, in ein dumpfes Schweigen, bis Isabella ihm das Geheimniß entlockt und ihn nun selbst auffordert, ihr den Tod zu geben, da sie sterbig werde, damit der Gatte seine erste Pflicht, die gegen den König, erfüllen könne. Der unglückliche Heinrich schickt sich hierauf an, das furchtbare Werk zu vollbringen. Isabella nimmt zärtlichen Abschied von ihren Kindern und von dem Gemahl, dem sie wiederholt betheuert, wie gern sie von seiner Hand den Tod empfangen; dem Grafen jedoch gebricht die Kraft zur Ausführung der That und er beauftragt einen Diener, Isabella in's Meer hinauszuführen, wo sie in den Wellen

ihren Tod finden soll. Der dritte Akt zeigt uns den Unglücklichen von Gewissensbissen gefoltert und in Wahnsinn verfallen. Das entsetzliche, auf Befehl des Königs begangene Verbrechen hat seinen Zweck nicht erreicht, denn die Infantin verweigert, dem blutbesteckten Mörder seiner Gattin ihre Hand zu reichen. Der Graf von Barcelona naht mit einer Flotte, um den Tod seiner Tochter zu rächen; ein Sohn der Ermordeten ist der Anführer derselben und der König zittert schon in seiner Hauptstadt. Indessen ist Isabella nicht, wie geglaubt wird, im Meere umgekommen, sondern, an einen Balken geklammert, an die Küste getrieben worden, wo sie auf den Gütern des Herzogs Octavio eine gastliche Aufnahme gefunden hat. Sie macht den Herzog zum Vertrauten ihrer Schicksale, und dieser, der sich als den ersten Urheber des ganzen Unglücks ansehen muß, theilt ihr wiederum mit, wie er in jener verhängnisvollen Nacht verrätherisch unter dem Namen des Grafen Heinrich bei der Infantin eingedrungen sei. Isabella verkleidet sich nun in männliche Tracht und begibt sich zu dem Heere ihres Vaters, wo sie zwar nicht erkannt, aber wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Todtgegrabten sehr gut aufgenommen wird. Der bedrängte König von Irland hat den Grafen Heinrich als den Anstifter des Unheils zur Festung ausgesiefert, aber Isabella deckt nun den wahren Hergang auf und gibt sich zu erkennen; ihr Vater, ihr Sohn und ihr Gatte sind überglücklich, die Verlorene wieder zu haben und Dionysia stellt ihre Ehre durch die Vermählung mit Octavio wieder her.

Eine ähnliche Külle des Interesses bei gleicher Unvollkommenheit in der Zusammenfügung des Ganzen hat Don

Lope de Cardona. Der Prinz Pedro von Aragon hat den Sohn des Königs von Sicilien im Turnier geoddet und in Folge dessen ist ein Krieg zwischen den beiden Ländern ausgebrochen. Lope de Cardona, der Feldherr der Aragonischen Truppen, kehrt als Sieger zurück und hofft, bei seiner Landung in Valencia mit glänzenden Freudenbezeugungen empfangen zu werden; statt dessen findet er die Thore der Stadt verschlossen; ein mit schwarzen Tüchern behängter Wagen nähert sich ihm und heraus steigt eine Dame in Trauergewändern. Es ist Casandra, Lope's Gemahlin, welche erzählt, wie der Prinz Pedro sie mit Liebesbewerbungen verfolgt habe und wie Lope's Vater, Bernardo, als Vertheidiger ihrer Ehre aufgetreten sei, wobei er in einem heiligen Zwiesgespräch das Schwert gegen den Prinzen erhoben habe. In Folge dieser Uebereilung ist der greise Bernardo des Hochverraths angeklagt und eingekerkert worden, und der entrüstete Prinz hat den an sich gütigen und gerechten König gegen die ganze Familie Cardona einzunehmen gemußt. Casandra rath ihrem Gemahl zur Flucht, aber dieser tritt im Gefühl seiner Unschuld vor den König, schildert die treuen Dienste, die er der Krone geleistet habe, und macht die Gründe geltend, welche die That seines Vaters entschuldigen können, indem er um die Freilassung des Vaters bittet und sich an dessen Stelle zum Gefangenen anbietet. Der König verweigert, auf Einflüsterung des Prinzen, das Gesuch und verbannt den Feldherrn, der ihm erst eben einen der glänzendsten Siege erschieden, auf Lebenszeit. Lope schifft sich nun in Begleitung seiner Gemahlin, welche Prinz Pedro vergebens in seine Gewalt zu bekommen sucht, nach Neapel ein, wird

aber durch Schiffbruch an die sicilianische Küste getrieben, wo er in die Hände des von ihm besiegten Königs Roger fällt. Dieser ist froh, den berühmten Helden in seiner Gewalt zu haben, und sucht ihn bald durch glänzende Versprechungen, bald durch Drohungen zu bestimmen, in seine Dienste überzutreten; aber nichts vermag Roke's Treue gegen seinen Gebieter, wie ungerecht er von diesem auch behandelt worden ist, zu erschüttern. Da läßt Roger Casandra gefangen nehmen und droht, sie umzubringen, falls ihr Gatte nicht in sein Verlangen willige; dieser furchtbaren Prüfung unterliegt Roke; er übernimmt den Oberbefehl und langt mit einer zahlreichen Flotte vor Valencia an. Um des Blutes seiner Landleute und früheren Waffengenossen zu schonen, fordert er die Aragonesen auf, den Sieg durch einen Zweikampf entscheiden zu lassen. Das Anerbieten wird angenommen und Pedro, um seinem Haß gegen die Cardona's von Neuem Pust zu machen, bestimmt den noch immer gefangenen Bernardo zum Kämpfer wider den Sohn. Die Streiter stehen sich mit geschlossenem Visir und ohne sich zu kennen gegenüber; da entfällt dem Einen der Helm und die Feiden, die den Kampf auf Leben und Tod wagen sollen, erkennen sich als Vater und Sohn; es entsteht ein Wettstreit, welcher von den Zweien sich willig von dem Andern tödten lassen wolle; zuletzt aber überredet Roke den Vater, zu entfliehen, und gibt dann vor, sein Gegner sei der Prinz D. Pedro gewesen, gegen den er aus Loyallität die Hand nicht habe erheben wollen. — Die Prinzessin von Sicilien, in Pedro verliebt, hat sich unterdessen um eine Zusammenkunft mit diesem bemüht, wozu ihr Casandra behülflich sein muß, welche denselben zu sich einladet. Der

Prinz entspricht der Aufforderung, wird aber in Casandra's Zelt von Roger überrascht und gefangen genommen. Pope schäumt vor Wuth wegen der vermeintlichen Treulosigkeit seiner Gattin, und diese, um sich seinem Grimm zu entziehen, entflieht, indem sie das Gerücht verbreitet, König Roger habe sie wegen des vermutheten Einverständnisses mit dem Feinde hängen lassen. Die Sicilianer, froh, den Prinzen in ihrer Gewalt zu haben, heben nun die Belagerung auf und segeln ab; aber die Aragonesen verfolgen sie und belagern ihrerseits Messina, indem sie die Auslieferung des Prinzen verlangen. Als sie die Stadt erschürmen wollen, wird der gefangene Pedro auf eine Zinne der Mauer gesetzt und die Belagerten drohen, ihn im Fall der Horchung des Angriffs umzubringen; da erhebt unten die Prinzessin von Sicilien ihre Stimme, um der Ausführung der That Einhalt zu thun; sie bat sich, um ihrem geliebten Pedro wo möglich das Leben zu retten und den Frieden zwischen den Streitenden zu vermitteln, den Aragonesen überliefert und zugleich mit des Prinzen Haupt soll auch das übrige fallen. Dieser heroische Entschluß führt denn die Belagerung des seit so lange geführten Kampfes herbei; die beiden Könige versöhnen sich und besiegeln ihre künftige Freundschaft durch die Vermählung ihrer Kinder. Pope de Cardona, der sich bei der Nachricht von dem Tode seiner Gattin verzweiflungsvoll vom Heere entfernt hatte, um den Tod zu suchen, ist schon früher vor den König von Aragon gebracht worden, der, sein Muth gegen ihn einsehend, ihn wieder in seine Würden eingesetzt hat; Casandra endlich wird in Kriegertracht unter dem Heere ent-

deckt, ihre Unschuld kommt an den Tag, und so schließt das Stück mit allseitiger Versöhnung.

La hermosa Alfreða ist eine andere Comödie, welche die Vorzüge sowohl als die Mängel der oben erwähnten theilt. Der König Friedrich hat sich durch ein Bildniß der Prinzessin Alfreða von Gleve in diese verliebt und den Grafen Godofre beauftragt, an den Hof von Gleve zu reisen und die Prinzessin, falls er sie so reizend finde, wie das Portrait vermuthen lasse, in seinem Namen zur Gemahlin zu begehren. Der Graf wird von der Schönheit Alfreða's so bezaubert, daß er den Auftrag seines Herrn verschweigt und selbst um ihre Hand wirbt. Alfreða, obgleich dem Grafen nicht sehr geneigt, willigt doch auf den Wunsch ihres Vaters ein, und Godofre meldet bei seiner Rückkunft dem Könige, er habe das Urbild jenes Gemäldes ganz unter seiner Erwartung gefunden, worauf er seine Gemahlin durch falsche Vorpiegelungen veranlaßt, sich in niedere Tracht zu verkleiden und in einem einsamen Dorfe aufzubalten. Hier lernt der König, der sich auf der Jagd dorthin verirrt hat, sie kennen und faßt eine heftige Liebe zu ihr, die auch Erwidderung findet. Als er den Betrug des Grafen erzählt, erklärt er die Ehe für ungültig und süßt Alfreða in seinem Palaß, um sie zu seiner Gemahlin zu machen. Godofre geräth nun vor Schmerz um die Gnittine und vor Reue über die begangene That in einen dem Wahnsinn ähnlichen Zustand und eilt mit den beiden Kindern, welche ihm die Gattin geboten, vor den Thron, wo er jammernd niederfällt. Alfreða, obgleich von ihm hintergangen, bittet den König für ihn um Vergebung und will getrübt in seine

Arme zurückkehren; da findet sie, daß das Uebermaß der auf ihn einströmenden Gefühle ihm das Leben geraubt hat.

Das Drama *Laura perseguida* zeichnet sich durch feurige Schilderung der Leidenschaften aus. Cranteo, Sohn des Königs von Ungarn, liebt Laura, eine junge Dame von hoher Schönheit, die ihm jedoch nicht ebenbürtig ist, und hat schon zwei Kinder mit ihr erzeugt. Der König widersteht sich der beabsichtigten Heirath seines Sohnes, den er mit einer Prinzessin vermählen will. Um seinen Zweck zu erreichen, sucht er Laura mit seinem Sohne zu entweihen, während Laura selbst, die er nie gesehen hat, unter einem andern Namen von ihm geliebt wird. Eine Jose Laura's, welche ihrer Herrin sprechend ähnlich sieht, und ein gewisser Octavio, Secretair des Prinzen, geben sich dazu her, den Plan des Königs in's Werk zu setzen; die Jose legt Laura's Kleider an und hält in dieser Gestalt eine ärztliche Zusammenkunft mit Octavio, von welcher Cranteo Zeuge wird. Der Letztere geräth nun in die bestigste Wuth und sagt sich von Laura los; dennoch kann er die Liebe zu ihr noch nicht ganz aus seinem Herzen verbannen, und schleicht, indem er sich für Octavio ausgibt, vor ihr Fenster, um sich zu überlegen, ob ihre Treulosigkeit, an welcher er trotz des Augenscheins noch zweifeln zu können glaubt, wirklich wahr sei. Sie richtet, indem sie von dem ganzen Verrath nichts weiß, freundliche Worte an ihn, als den Secretair des Prinzen; aber gerade dies ist in seinen Augen ein entscheidener Beweis ihrer Untreue. Laura wird nun in einen Kerker geworfen, während ihre Kinder in eine ferne Gegend geschickt und, mit ihrer Herkunft unbekannt, in einer Bauernfamilie aufgezogen werden. Nachdem sie ein

Jahr lang als Gefangene gefchmachtet hat, entrinnt ſie ihrer Haft und ſtellt eine Pilgerfahrt nach St. Jago an. Auf der Rückkehr von dort kommt ſie in das Dorf, wo ihre Kinder leben, und umarmt dieſelben unter tauſend Thränen. Der Prinz hat unterdeſſen, obgleich von Laura's Untrene überzeugt, ſein Herz doch noch nicht ganz von ihr abwendend können und die Vermählung mit der Infantin handhaſt verweigert. Die Entwiſlung, daß Laura's Unſchuld anerkannt wird und der König, der ihr ſchon unter einem anderen Namen Reizung geſchenkt hat, ſie als ſeine Schwiegertochter annimmt, ergibt ſich von ſelbſt.

Von ſaum minder ſpannendem Inhalt und zugleich vorzüglich in der Charakterzeichnung ſind *Los Kuredos de Celuro*; voll von Geiſt und Leben ſerner, und überreich mit den wirſamſten dramatiſchen Situationen ausgeſtattet *La boda entre dos maridos*, *La ocasion perdida*, *Los torneos de Aragon*, *El testimonio vengado*, *El gallardo Catalán*, *Carlos el Perseguido*, *Los peligros de la ausencia*, *La batalla del honor*, und in der That noch ſehr viele andere. Kein Dichter der Welt hat in Romanen, Erzählungen oder Dramen ſo viele anſprechende und ſinnreiche Gründungen, ſo viele rührende und intereſſante Situationen, ſo viele aufregende und ſeſſende Motive aufgehäuft wie Lope; aber in der Verarbeitung der Materialien, in ihrer Combination zum Ganzen gehören dieſe dramatiſchen Novellen zu den mangelhafteſten ſeiner Werke.

Zwiſchen letzteren und den Stücken, welche mehr den Ton des eigentlichen Luſtſpiels anſchlagen, ſtehen noch verſchiedene in der Mitte, die ſich wegen ihres mehr getrag-

ten Ganges nicht füglich zu jenen, wegen ihres ernsteren Inhalts nicht zu diesen rechnen lassen. Mehrere derselben zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den auf neueren Theatern so beliebt gewordenen sentimentalen Familiengemälden, nur daß diese Gattung bei Lope immer durch eine edlere Poesie emporgehoben wird. Wir nennen hier *Las flores de D. Juan*, worin der mit vieler Wärme und Zartheit gemalte Charakter des Helden besonders anziehend ist, *La moza de cántaro*, *Querer su propia desdicha*, und vor allen *La esclava de su galán*, ein Drama von hoher Schönheit, in dem die herrliche Gestalt eines großherzigen, sich für den Geliebten aufopfernden Weibes hervorsticht. Der junge D. Juan entsagt aus Liebe zu Glens einer reichen Pfirunde, welche ihm sein Vater ausgenirkt hat, und wird deshalb von Letzterem verhafet. Glens, für das Opfer, das ihr der Geliebte gebracht, dankbar, faßt den seltenen Entschluß, sich als Sklavin an D. Juan's Vater zu verkaufen ¹¹¹⁾, um dessen Zorn zu beänstigen und ihn mit dem Sohn zu versöhnen. Diese Erfindung nimmt ein lebhaftes Interesse in Anspruch, und die Reihenfolge von Szenen, in denen Glens bald von leidenschaftlicher Liebe glühend, bald unwillig und eifersüchtig erscheint, steigert dasselbe an den Schluß, wo sie sich enthüllt und dem treulos Weglaubten entsagen will, aber nun von dem ihre Großherzigkeit bewundernden Vater selbst dem Sohne zugeführt wird.

¹¹¹⁾ Ueber die Leibeigenschaft oder vielmehr förmliche Sklaverei der Diensthöten, welche während des sechzehnten Jahrhunderts, trotz verschiedener gesetzlicher Verbote, in Spanien, und vornämlich in Andalusien bestand, s. Bertaud, *Journal du voyage d'Espagne*. Paris, 1668.

El Cavallero de Olmedo liefert ein auffallendes Beispiel eben sowohl von der ungemeinen Begabung Lope's als von dem unverantwortlichen Leichtsinne, den er sich oft zu Schulden kommen ließ. Die beiden ersten Akte sind durchaus vorzüglich und von unvergleichlicher Kraft der Komik; mit besonders köstlichem Humor werden darin die ränkevollen Künste einer alten Unterhändlerin und vergeblichen Jau-derin nach Art der Celestina zur Schau gestellt. D. Alonso, ein Ritter aus Olmedo, liebt die Doña Ines und findet Gegenliebe; der Vater des Mädchens aber will sie mit einem D. Rodrigo vermählen. Ines, um nur einstweilen der verhassten Heirath zu entgehen, gibt nun vor, sie habe den Entschluß gefaßt, Nonne zu werden; die alte verschmigte Abia wird in geistlicher Tracht in das Haus eingeführt, um die Novize auf das Klosterleben vorzubereiten, und ein Diener Alonso's agirt als Lehrer im Lateinischen; die Scenen, in welchen er Kirchenlieder anstimmt, während Ines die Briefe des Geliebten liest, beweisen, wie wenig man damals in solchen Scherzen eine Profanation der Religion sah. Auf diese Art hat die Intrigue ihren besten Fortgang, als das Stüd plötzlich eine mit dem Vorhergehenden durchaus nicht harmonirende tragische Wendung nimmt. Rodrigo, der verschmähte Bräutigam der Ines, stürzt auf Rache an seinem Nebenbuhler; bei einem Stiergefechte wird ihm von diesem das Leben gerettet; aber gerade das Gefühl, seinem Gegner zum Danke verpflichtet zu sein, steigert seinen Grimm; er lauert dem D. Alonso auf und stecht ihn aus dem Hinterhalte todt zu Boden. Ines fordert von dem König Gerechtigkeit wider den Mor-

der und führt dann den früher nur fingirten Entschluß, in's Kloster zu gehen, in Wahrheit aus.

Eine große Zahl von Lope's Werken kann endlich mit dem Namen „Lustspiel“ bezeichnet werden, wenn man dabei nur an ein höheres poetisches Lustspiel denkt, nicht an die verächtlichen, der Literatur gar nicht mehr angehörigen Schilderungen gemeiner Alltags-Ausirthe, die man auf den heutigen Bühnen so nennt. Ueberall, auch da wo die Handlung am meisten in die Kreise der gemeinen Wirklichkeit hinabsteigt, reißt ein dichterischer Schwung die Darstellungen des Spaniers über die niedere Sphäre hinaus. Das Komische in seinen Lustspielen liegt nicht, wie dies in Comödien untergeordneten Ranges meistens Statt findet, in Bildern einzelner Thorheiten oder Laster, die mit prosaischer Absichtlichkeit und Genauigkeit ausgemalt würden, nicht in caricaturartigen Figuren oder einzelnen possenhaf-ten Ausritten, sondern es durchdringt gleichmäßig die ganze Composition und kommt in vielfachem Refler zur Anschauung. Es offenbart sich in der dem Ganzen zu Grunde liegenden heiteren Lebensanschauung, die hierhin und dort- hin wohl auch Streiflichter des Purlesken fallen läßt, oder die Geißel der Satire über diese und jene Verfehrtheit schwingt, aber sich im Weentlichen doch immer der edlen und schönen Seite der menschlichen Natur zukehrt, die selbst durch Thorheiten und Verrirungen noch hervorblüht. Mit einem Worte, das spanische Lustspiel, wie es von Lope de Vega aufgesaßt wurde, ist, was es immer sein muß, wofern es unsere Achtung verdienen soll, wesentlich ein Gedicht; es hebt aus der Hülle des Lebens und seiner Erscheinungen nur das Bedeutende hervor; es sammelt wie

ein prismatischer Spiegel die hellsten Strahlen der menschlichen Natur, um sie mit noch höherem Glanze zurückstrahlen zu lassen; es erhebt auch Alltags-Charaktere und Auftritte in eine erhöhte poetische Welt, in der die Wirklichkeit die Gesetze des Schönen annimmt. Das Scherzhafte in diesen Lustspielen ist nicht jene grobe Possenreißerei, die nur auf Erschütterung des Zwerchfells ausgeht; es ist das sinnige Lächeln eines überlegenen Geistes, welches das Ganze umspielt; und wo das Niedrig-Komische sich einmal vordrängt, da tritt es doch immer mit genialer Grazie umfliehet auf; der Gracioso zwingt und zu sympathetischer Lustigkeit, seine Späße arten selbst in ihrer tollsten Extravaganz nicht in Roheit und bittere Sarkasmen aus; wir lachen aus Wohlgefallen, nicht aus Selbstgefälligkeit oder Verachtung. Wer daher in Lustspielen profaisch-natürliche Conversationsgemälde, pünktliche Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Personificationen von Untugenden und Thorheiten mit gegenüberstehenden moralischen Exempeln sucht; wer in's Theater geht, um herbe Invectiven und satirische Ausfälle zu vernehmen, oder grob-späßhafte Ausritte zu sehen, die zu häuslichem Gelächter reizen, der mag dem Vope de Vega fern bleiben und sich an Molière oder Wolchey, an Goldoni oder Kogebue entschädigen. Aber wer Sinn hat für den Zauber romantischer Dichtung, für die blühendste Einbildungskraft, für die Reize einer nie verfeigenden Erfindung, für die launigsten und witzigsten Spiele des Muthwillens und der Intrigue, für die feinste Analyse des menschlichen Herzens und seiner Gefühle, der lese die Lustspiele des herrlichen Spaniers, und er wird urtheilen können, ob man Unrecht hat, von diesem Standpunkt aus

auf die Armsellseiten, die bei anderen Nationen den gleichen Namen führen, mit Verachtung hinabzublicken.

In diesen Lustspielen des Lope de Vega strahlt die Flamme des Genie's, die mehr oder minder freilich alle seine Werke durchzieht, im reinsten Glanze und in den mannigfaltigsten Brechungen. Mag die Anlage und Durchführung des ganzen Plans oder die sorgfältige Pflege des Einzelnen, mag die Erfindung der Handlung oder ihre entsprechende Ausführung in's Auge gefaßt werden, überall zeigt sich der vollendete Meister, überall erfreut und beglückt uns der üppigste Reichthum der Phantasie, die gutmüthigste, liebevollste Laune, der Adel und die Reinheit der Gesinnung, der durchdringendste Blick in die Tiefe der Seele. Wir treten, wenn wir diese Dichtungen durchwandern, in eine ganz neue poetische Welt; es ist eine unübersehbare Ausstellung von Gemälden der Leidenschaften und Bestrebungen der Menschen, ihrer Liebe und ihres Hasses, der Wendungen und Verirrungen ihrer Schicksale. Welch reicher und reichender, die Aufmerksamkeit immer von Neuem fesselnder Wechsel der Begebenheiten! Welche Anmuth und Süßigkeit in den Scenen der Galanterie und Minne! Welche sprudelnde Laune in den Scherzen! Welche Mannigfaltigkeit in den wunderbaren Spielen des Zufalls und in der Gestaltung der Verhältnisse, die aus ihnen hervorgehen! Und in allen diesen Gemälden welche Correctheit der Umrisse, so daß kein Zug verzeichnet ist! Welcher Maney der Beleuchtung, welche Wärme des Colorits!

Allem Anschein nach hat der Dichter der Composition dieser Lustspiele besonderen Fleiß zugewandt; denn der Stoff ist in den meisten derselben mit so künstlerischer Weiss-

heit verarbeitet, der Plan so reiflich erwogen und in krystallner Klarheit durchgebildet; die psychologische Feinheit in der Zeichnung der Charaktere, die Symmetrie in der Anordnung aller Theile, die Sauberkeit in der Ausführung auch des kleinsten Details ist so groß, daß es auch nach den höchsten Begriffen von der Macht des Genie's unmöglich scheint, daß etwas so in jeder Hinsicht Vollendetes auf dieselbe improvisatorische Art habe hingeworfen werden können, wie viele von Lope's übrigen Werken.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient die Sprache. Vielleicht kein anderer komischer Dichter irgend einer Nation hat so glücklich die Würde der Poesie mit dem leichten und raschen Gange des Dialogs zu vereinigen gewußt. Diese Fiction steigt, dem Gegenstande überall vollkommen angemessen, in sanften Uebergängen von dem leichten Ton der gaudenten Conversation durch die ganze Stufenleiter des Ausdrucks bis zum höchsten poetischen Schwunge empor, und leiht ebenso der Rede des Umgangs wie der lausitischen Schärfe des Witzes und der überströmenden Leidenschaft und Begrifferung die passendste Form.

Die hergebrachte Unterscheidung von Intriquen- und Charakterstücken (deren Werth überhaupt dahingestellt bleiben mag) findet auf die Lustspiele des Lope de Vega nicht sogleich Anwendung. Nur einige derselben sind uns bekannt, die wegen der besonderen Ausführlichkeit, mit welcher darin ein bestimmter Charakter ausgemalt wird, und wegen der überwiegenden Bedeutung, die diesem eingeräumt ist, den letzteren Namen führen könnten; es sind *El desconfiado* und *La dama melindrosa*. In den übrigen durchzerrungen sich, wie dies ohne Zweifel künstlicher ist, die Charaktere

und die Verwicklungen der Umstände so innig, diese werden mit solcher Nothwendigkeit aus jenen und jene aus diesen abgeleitet, daß man von jeder derartigen Classification absehen muß. Es ist daher ganz verkehrt, wenn man immer von den „Intriguenstücken“ Lope's spricht, als ob mit diesem Ausdruck das ganze Wesen seiner Lustspiele bezeichnet wäre. Ueberhaupt hüte sich der in diesem Fache nicht genauer Verwandte, Begriffe, die aus den Comödien des Calderon abstrahirt sind, auf die des Lope oder gar, wie dies auch häufig geschieht, auf die ganze spanische Bühne der Spanier zu übertragen. Denn Calderon hat das Lustspiel auf einen sehr engen Kreis von Motiven eingeschränkt; er hat die seltsamen Verwicklungen des Zufalls zum Haupthebel des Interesses gemacht, und der Handlung, den Situationen, den Charakteren der handelnden Personen gewisse feststehende, sich immer wiederholende Typen zu Grunde gelegt. Betrachtet man seine Mantel- und Degenstücke, so findet man fast in allen dieselben Springfedern der Action: Eifersucht der Liebhaber und der Geliebten; Kämpfe der Liebe mit dem Argwohn eines strengen Vaters oder Bruders, mit der Freundes- oder Untertanenspflicht; Verhüllungen der Frauen; immer durch den Schleier; Wohnungs- und Namensveränderungen; geheime Eingänge und Häuser mit zwei Thüren. Alle diese Grundlagen der Verwicklung nun hat Lope de Vega zwar auch schon, und das lange vor Calderon, gebraucht, allein der Mittel, die er anwendet, um den Knoten der Handlung zu schürzen, sind noch viel mehr und ganz andere; zugleich bewegen sich seine Figuren durchaus nicht in jenem engen Girkel, wie die des Calderon, bei dem die Gestalten zweier leidenschaftlichen Liebenden, eines Neben-

händler, eines strengen Vaters, einer schönen Jose u. s. w. beinahe stereotyp geworden sind. Ist nun dem Voys dieselbe Kunst zuzusprechen, die man an seinem gefeierten Nachfolger so sehr bewundert hat, die Kunst nämlich, der Handlung eine interessante Anlage zu geben und die Aufmerksamkeit in beständiger Spannung zu erhalten; versteht er eben so gut wie Galderon, aus dem Conflict gewisser Verhältnisse die anziehendsten Verwicklungen abzuleiten, diese stets neu zu wenden und endlich überraschend zu entwirren: so gebührt ihm auf der anderen Seite der Ruhm einer ungleich bedeutenderen Erfindbarkeit in komischen Motiven und einer viel größeren Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit in der Charakterzeichnung.

Bei der großen Reichthumsart des Tons und Inhalts dieser Lustspiele, bei der Vielfältigkeit der in ihnen waltenden komischen Elemente, läßt sich eine Sondernung in verschiedene Classen, die der Uebersicht wegen zu wünschen wäre, nicht süglich anstellen. Der leisen und unmerklichen Uebersätze sind zu viele, als daß bestimmte Gränzlinien gezogen werden könnten. Nur folgende allgemeine, und freilich auch fast nur äußerliche, Unterschiede lassen sich einigermaßen festhalten. Wir haben erstlich Comödien, die im Ton und Inhalt nicht undeutlich an Terenz und Plautus erinnern und solche Charaktere, Situationen und Verhältnisse vorführen, wie sie die Vorwürfe der römischen Komiker bildeten. An eine Nachbildung der antiken Formen ist hier natürlich nicht gedacht worden; noch weniger konnte Voys darauf verfallen, Sitten einer untergegangenen Zeit auf die Bühne zu bringen; aber er hat gestrebt, spanische Charaktere seines Zeitalters, welche Verwandtschaft

mit den Hauptfiguren der alten Lustspieltichter zeigten, nach dem Leben darzustellen. Wir haben es daher mit Wüßlingen, Abenteuerinnen, Schmarotzern, Courtisänen und Kupplerinnen zu thun, die in Situationen vorgeführt werden, welche oft nicht zu den Decentesten gehören; aber Lope hat mit bemerkenswerthter Kunst, ohne die Wahrheit der Schilderungen zu beeinträchtigen, das Widrige und Harte derselben zu mildern und andere schöne Züge in das Gemälde zu verschmelzen gewußt, so daß die Totalwirkung keine zurückstoßende ist. In *El Ruslan Castrucho* sind die Gestalten eines wüsten Kaufbolches und einer verschmitzten Kupplerin, so wie das ausgelassene Treiben der spanischen Soldaten, in kräftigen, unmittelbar dem Leben entnommenen Umrissen gezeichnet, und mit diesen Charaktergemälden vereinigt sich eine sehr sinnreich entworfene und belustigende Intrigue. *El Anzuelo de Fenisa*, ein in neuester Zeit wieder aufgestrichtes Stück, bewegt sich in ähnlichen Verhältnissen, obgleich mit mehr Feinheit. Weitere hieher zu rechnende Comödien sind nur in geringer Zahl vorhanden.

Andere Lustspiele Lope's heben sich dadurch hervor, daß in ihnen Staatsbegebenheiten als Triebfedern des menschlichen Interesses benutzt sind; z. B. *El palacio confuso*, wo die Wehnlichkeit zweier Fürsten, die wechselweise ihre Namen vertauschen und so die verkehrten Akte ihrer Regierung wieder gut machen, die Verwirrung begründet.

Unter den übrigen könnte man nun noch, nach der bekannten Unterzeichnung einiger Literarhistoriker, diejenigen, in welchen fürstliche Personen auftreten, von denen sondern, die sich nur in Privatverhältnissen bewegen. Allein da hier

auch wenn die Scene an Höhe verlegt ist, doch nur Privatgeschichten vorkommen, da die Form beider supponirten Gattungen nach seinem durchgreifenden Princip gezeichnet ist, so würde eine solche Eintheilung eben so willkürlich als nutzlos sein. Unter diesen Comödien, die sämmtlich das gemeinsam haben, daß ihr Personal den gebildetsten Kreisen entnommen ist, daß ihr Ton die reinste Urbanität, die Blüthe der gesellschaftlichen Bildung athmet, begegnet uns eine lange Reihe von Lope's gelungensten Werken, die man nicht betrachten kann, ohne von der Fülle des poetischen Reichthums, der verschwenderisch darin ausgebreitet ist, zur Bewunderung hingerissen zu werden. Eben die Fülle und Vielseitigkeit der Gebilde, die uns hier entgegen treten, legt uns aber den Zwang auf, ein genaueres Eingehen auf Einzelnes zu vermeiden. Genüge es, zu sagen, daß, was oben im Allgemeinen über die Vorzüge von Lope's Lustspielen bemerkt wurde, ganz besonders auf die vorliegenden seine Anwendung findet; und mit stüchtigen Worten auf das hinzudeuten was nach un'erer Ansicht unter dem Vorzüglichsten das Vorzüglichste ist.

Amar sin saber a quien hat eine der glücklichsten Erfindungen, welche die komische Muse eingeben konnte, und ist von einem Zauber der Romantik umflossen, der jedes für Poesie empfängliche Gemüth entzücken muß. Don Fernando und D. Pedro treffen sich in der Umgegend von Toledo zu einem Zweikampfe, in welchem der Letztere fällt. D. Juan de Aguilar, ein Cervillanischer Ritter, der auf der Reise nahe an dem verhängnißvollen Plage vorüberkommt, hört den Waffentlärm und verläßt sein Pferd, um wo möglich als Friedensstifter aufzutreten; doch er kommt zu spät, trifft D. Pedro schon

in seinem Blute schwimmend und sieht den Mörder fliehen. Gleich darauf langt die Justiz an und verhaftet den D. Juan, den sie neben der Leiche findet, als muthmaßlichen Urheber der Mordes. Die nächste Scene führt uns in die Wohnung des D. Fernando; die Schwester des Letzteren, Leonarda, unterhält sich mit ihrer Jose über die Bewerbungen eines gewissen D. Luis de Ribera, welche ihr lästig fallen. Dann tritt Fernando auf und erzählt der Schwester den gehaltenen Unfall; er erfährt, wie D. Juan statt seiner verhaftet worden sei, und beschließt nun sogleich, sich als den Thäter zu bekennen, damit nicht ein Unschuldiger für ihn leide; Leonarda aber bestimmt ihn, diesen Entschluß einstweilen noch aufzugeben; sie selbst will dem Gefangenen, den sie nie gesehen hat, einen Brief schreiben und sich ihm als eine Dame ankündigen, die ihn bei'm Vorüberführen in den Kerker gesehen habe und deren Herz durch den Anblick sogleich von Liebe erfüllt worden sei. Auf diese Art und durch Geschenke, die sie beifügen will, denkt sie ihm den Aufenthalt im Gefängnisse zu verschönern, bis sich Gelegenheit finden werde, ihn zu befreien ohne dadurch zugleich den Bruder in Haft zu bringen. Inzwischen hat sich dennoch Verdacht gegen Fernando erhoben und derselbe wird dem D. Juan vorgestellt, damit dieser sich erkläre, ob er in ihm den Mörder des D. Pedro erkenne. D. Juan ist gleich bei'm ersten Anblick nicht zweifelhaft, erklärt aber großmüthig, diesen Cavalier nie gesehen zu haben. Der Brief und das übersandte Bildniß Leonarda's haben unterdessen den Gefangenen so glücklich gemacht, daß ihm sein Kerker ein Paradies scheint; obgleich er nicht einmal den Namen der Briefstellerin kennt, sagt er doch

eine heftige Leidenschaft für sie; es wandern zahlreiche Schreiden hin und her, und auch bei Leonarda geht die anfänglich bloß fingirte Liebe bald in eine wahre über. Durch Vermittlung des D. Luis de Ribera, an den D. Juan in Toledo empfohlen worden ist, gelingt es dem Legieren, hier und da aus der Haft entlassen zu werden und seine Geliebte, die sich ihm aber immer noch nicht zu erkennen gibt, an ihrem Gitterfenster zu sprechen; zu seiner Betrübnis entdeckt er aber, daß D. Luis, mit dem er ein enges Freundschaftsbündniß geschlossen hat, sich um die Gunst derselben Dame bewirbt; die Freundschaft und die Dankbarkeit, die er dem Freunde für viele Dienstleistungen schuldet, scheinen ihm nun die Pflicht aufzulegen, bei dieser Bewerbung zurückzutreten. Die vereinten Bemühungen des D. Luis und des D. Hernando befreien ihn zuletzt aus dem Kerker und der Legiere dringt darauf, ihn als Gast in seinem Hause zu bewirthen. D. Juan nimmt die Einladung an und entdeckt erst jetzt, daß die Unbekannte, der er sein Herz geschenkt hat, die Schwester seines Gastgebers ist. D. Luis, der von diesem Liebesverhältnisse keine Ahnung hat, ersucht ihn, ein Wort zu seinen Gunsten bei Leonarda einzulegen, und D. Juan hält sich durch seine Verpflichtung gegen den Freund für gebunden, diese Bitte zu erfüllen; mit Bekämpfung seiner eignen Gefühle schildert er der Geliebten die Treuslichkeit und Treue des D. Luis, und bittet sie, diesem ihre Hand zu reichen. Zu gleicher Zeit wird Leonarda durch eine ähnliche Verpflichtung bestimmt, den D. Juan zu ditten, ihrer Freundin Lisena Herz und Hand zu schenken; auch sie opfert hierbei ihre elgne Neigung der Freundschaft auf und die beiden großmüthigen Liebenden scheiden

nun mit gegenseitiger Verleumdung ihrer wahren Seelenstimmung von einander. Es währt indessen nicht lange, so entdecken D. Luis und Elisa die Wahrheit; sie wollen an Großmuth nicht zurückbleiben, resigniren selbst und führen D. Juan in Leonarda's Arme zurück.

No son todos ruiseñores ähnelt in der Grundidee einer Novelle des Boccac, die aber hier durchaus idealisirt ist. Der Liebhaber einer jungen Dame tritt als Gärtner bei den Eltern der Letzteren in Dienste und die Geliebte begibt sich oft zu ihm in den Garten, wo sie selbige Stunden mit ihm feiert, während sie vorgibt, daß sie nur dort hin gehe, um sich an dem Gesang der Nachtigall zu ergötzen. Dies das Hauptmotiv, welches mit verschiedenen anderen combinirt ist. Am Schlusse kommt die eigentliche Ursache jener Gartenbesuche an den Tag; man entdeckt den verkappten Gärtner; die Hindernisse, welche dessen Verbindung mit der Geliebten entgegenstanden, sind inzwischen auch beseitigt und die Glücklichen reichen sich als Verlobte die Hände, während Sänger das Lied anstimmen:

No son todos ruiseñores

Los que cantan entre las flores.

Ähnlich ist die Fabel von *Los Ramilletes de Madrid*. Ein junger Cavalier, Marcelo, hört, wie die schöne Roseta einer Gärtnerin den Auftrag gibt, ihr Blumen in's Haus zu bringen. Er verfällt sogleich auf den Gedanken, sich mit der Gärtnerin in Einverständnis zu setzen, sich für deren Bruder auszugeben und als solcher die Blumen zu überbringen. Roseta's Vater nimmt ihn bald ganz in seine Dienste und trägt ihm auf, neben seinem Hause einen Blumengarten anzulegen, so daß er nun die beste Gelegen-

heit hat, die Schöne zu sehen und zu sprechen. Die severen Fabel des Interesses in dem Lustspiel sind nun, daß ein Bruder Rosela's früher von Marcelo beleidigt worden ist und sich an ihm zu rächen sinnt; daß Pelisa, eine frühere Geliebte des Letzteren, denselben wieder in ihre Arme zurückzuführen trachtet, und daß endlich ein gewisser Gineo, der dieselbe Dame liebt, dem vermeintlichen Gärtner das Leben rettet und ihn dadurch in einen schweren Kampf zwischen der Liebe und der Pflicht der Dankbarkeit versetzt. Aus diesen Fäden hat der Dichter eine überaus anziehende Handlung zu entspinnen gewußt.

La noche de San Juan, eine Comödie aus den letzten Lebensjahren des Dichters, welche auf Veranstaltung des Herzogs von Olivarez im Sommer 1631 vor Philipp IV. und seinem ganzen Hofstaat aufgeführt wurde, schildert mit lebhaften und reizenden Farben die Feier der St. Johannisnacht und die verwegenen Liebesintriguen, die in dieser Nacht inmitten des allgemeinen Freudentaumels ein freies Feld fanden.

In *El mayor imposible* scheint alle Grazie, Heiligkeit und Anmuth, die nur ein Lustspiel schmücken kann, vereinigt zu sein. Die Königin Antonia von Neapel hält in ihren Gärten eine Art von poetischer Akademie, in welcher sie mit den Cavalieren und Damen ihres Hofes allseithal spitzfindige Streitfragen erörtert. In diesem Kreise wird einmal die Frage aufgeworfen, welches die „größte Unmöglichkeit“ sei, und die Königin stellt die Behauptung auf: ein Weib zu hüten, sei das unmöglichste von allen Dingen. Enrique, einer ihrer Cavaliers, nimmt dieser Ansicht bei; Roberto aber erhebt heftigen Widerspruch dagegen und rühmt

sich, seine Schwester Diana so hüten zu wollen, daß es keinem Cavalier gelingen sollte, je Zutritt zu ihr zu erhalten. Die Königin findet nun ein Interesse, dem Roberto an seiner eignen Schwester die Wichtigkeit ihrer Aufsicht zu beweisen und fordert den Lisardo, der ohnehin schon ein Auge auf Diana geworfen hat, auf, seine ganze Schlaubeit anzuwenden, um zu zärtlichen Zusammenkünften mit dieser zu gelangen. Lisardo geht mit Freuden auf den Plan ein und läßt denselben durch seinen schlaun Diener Ramon einleiten. Roberto trifft indessen seine Anstalten, um Diana auf's strengste bewachen zu lassen; aber diese, welche die neuliche Behauptung ihres Bruders vernommen hat und sich dadurch in ihrem Weibersitze verletzt fühlt, geht selbst darauf aus, zu beweisen, daß es unmöglich sei, ein Weib zu hüten. Ramon schleicht sich, als Tabuletkrämer verkleidet, bei ihr ein und knüpft durch die Ueberbringung von Lisardo's Bildniß die Liebesintrigue an. Roberto findet das Portrait und ist außer sich vor Wuth; aber die schlaue Schwester gibt vor, ihre Jose habe dasselbe auf der Straße gefunden, und bald darauf macht auch schon Ramon, als öffentlicher Ausrufer, den Verlust des Bildes bekannt, so daß Roberto's Argwohn beschwichtigt wird. Um den Liebenden besser behülflich sein zu können, fährt Ramon, unter Bewilligung der Königin, mit einem Sechsgespann und einer prächtigen Kutsche, welche für ein Geschenk des Admirals von Castilien ausgegeben wird, bei Roberto vor, bei dem er nun als Kutscher in Dienste tritt. Eines Abends hat Roberto ein kleines Fest in seinem Garten veranstaltet, bei dem freilich nur seine nächsten Angehörigen zugegen ein dürfen, und während dessen der listige Ramon die

Aufmerksamkeit des Hausherrn so in Anspruch zu nehmen weiß, daß Eisardo sich unbemerkt einschleichen kann; die Liebenden halten im Gebüsch ein Zwiegespräch, während Roberto in eifriges Reden mit Ramon vertieft ist und die Musikanten das Lied anstimmen:

Mutter, meine Mutter,
Güter theilt du mir?
Gut' ich mich nicht selber.
Gibst kein Gut' dir.

Diana versteckt den Geliebten nun in eine Nische neben ihrem Zimmer, wo er sich mehrere Tage lang aufhält, bis er in Gefahr ist, entdeckt zu werden und entfliehen muß. Zwischen den Liebenden ist unterdessen eine neue List verabredet worden, welche das Ganze krönen soll. Diana verläßt, von ihrem Bruder unbemerkt, verkleidet und verschleiert, das Haus, vor welchem Eisardo sie erwartet. Auf der Straße begegnet ihnen Roberto, welcher die Schwester nicht erkennt und von Eisardo gebeten wird, die verhäßte Dame, welche von einem Eifersüchtigen verfolgt werde, bis an sein (Eisardo's) Haus zu geleiten. Roberto steht nicht an, es zu thun, und übergibt somit die eigne Schwester, die er aufs strengste hüten wollen, demjenigen, der gegen ihn gewettet hat. Die letzte Scene führt uns zur Königin, welche den eben angelangten Alfonso von Castilien, der sich mit ihr vermählen soll, empfängt; da entsteht im Vorzimmer ein Streit zwischen den Cavalieren; Roberto hat Eisardo's List entdeckt und verlangt Genugthuung von ihm; aber die Königin legt sich in's Mittel und beruft sich auf die Wette, welche habe ausgefochten werden müssen, worauf denn Roberto, als der Gegner um die Hand seiner Schwester bittet, sich für zufriedengestellt erklärt.

El Acero de Madrid. Pellisa, die eben erwachsene Tochter des alten Prudencio, hat bei'm Besuchen der Messe ein bisher nur auf zärtliche Blicke beschränktes Liebesverhältniß mit dem jungen Lisardo angeknüpft. Einst bei'm Herausreten aus der Kirche wirft sie ihm ein Billet zu, in welchem sie ihm einen Plan mittheilt, durch den es möglich werden soll, daß sich Beide häufiger sehen und sprechen. Sie will sich krank stellen und Lisardo soll für einen Arzt sorgen, der ihr den Gebrauch des Madrider Stahlwassers verschreibt; bei den Morgenpromenaden, wenn der Brunnen getrunken wird, werde sich dann leicht Gelegenheit zu zärtlichen Unterhaltungen finden. Lisardo's Diener, Pedran, übernimmt die Rolle des Doctors, die er auf unnachahmliche Art zu spielen weiß; die Spaziergänge werden angestellt und das Liebesverhältniß hat den besten Fortgang; eine alte Dueña, welche Pellisa beaufsichtigen soll und Anfangs ihre Aufsicht mit der größten Strenge ausübt, wird von einem Freunde Lisardo's, Riselo, durch Gespräche in Anspruch genommen, so daß die Liebenden unterdessen nach Herzenslust mit einander plaudern können. Die Eifersucht, welche Riselo's Geliebte gegen die Dueña empfindet, und verschiedene Wechselfälle, die störend in das Glück Lisardo's und Pellisa's eingreifen, begründen nun die weitere Entwicklung der Comödie, welche zu den reizendsten und ergöglichsten gehört.

La hermosa fea. Der polnische Fürst Ricardo hat sich an den Hof von Lothringen begeben, um sich um die Hand der Herzogin Ofelia zu bewerben; da er aber erfährt, sie sei allen Männern abhold, so fürchtet er, gleich seinen Vorgängern verschmäht zu werden, und vertritt

deshalb, um durch Erregung von Gsela's Neugier und Gütlichkeit zum Ziel zu gelangen, das Gerücht, er habe sich über ihre Häßlichkeit aufgehalten. Noch ehe er sich der Herzogin vorstellt hat, gibt er vor, plötzlich, in Folge ihres Ausblicks, wieder abgereist zu sein, während er sich unter dem angenommenen Namen Lauro an ihren Hof einführt. Dies gibt zu einer sehr interessanten Intrigue Anlaß. Gsela, schwer gekränkt, bietet Alles auf, um über den ungalanten Fürsten zu triumphiren, und Lauro weiß geschickt als Vermittler aufzutreten, bis er seiner Sache gewiß ist und seine List enthüllt, wo er denn die bisher unbeflegbare Schöne heimführt.

La hoba para los otros y discreta para si. Diana, natürliche Tochter und, in Folge des Testaments, Erbin des Herzogs von Urbino hat mit einer mächtigen Gegenpartei zu kämpfen, welche ihr die Erbschaft streitig macht und eine andere Prinzessin auf den Thron erheben will. Um den Gefahren, welche ihr von dieser Seite drohen, zu entgehen und zugleich den Sieg zu erringen, stellt sie sich wahnwitzig, und sie weiß diese Rolle mit solcher Feinheit und Meisterlichkeit zu spielen, daß sie alle ihre Gegner beirrt, welche sich schon für vollkommen gesichert halten, bis sie die Maske abwirft, sich des Throns bemächtigt, ihre Widersacher verbannt und sich mit ihrem Anhänger Alexander von Medici vermählt. Der fingirte Wahnwitz Diana's führt Situationen von unvergleichlicher Wirkung herbei.

In **La noche Toledana** ist besonders die äußerst kunstvoll angelegte und sinnreich durchgeführte Verwicklung zu bewundern. Alencio, ein junger Ritter aus Granada, ist wegen eines Zweikampfes entflohen. Seine dort jurid-

gelassene Geliebte, Elvira, verfolgt ihn, geräth aber, da sie ihn lange vergeblich gesucht hat, in eine hülfslose Lage und wird gezwungen, eine Stelle als Dienstmädchen in einem Wirthshause zu Toledo anzunehmen. In eben diesem Wirthshause langt nach einiger Zeit auch ihr künftiger Liebhaber an, aber in Gesellschaft einer Dame, die er für seine Schwester ausgibt. Dies erregt sogleich den Argwohn Elvira's und sie sucht bei jeder Gelegenheit das vertrauliche Zusammensein der Beiden zu unterbrechen. Zu größerer Complication der Handlung wird das schöne Dienstmädchen von mehreren anderen Gästen des Hauses mit Liebeswerbungen bestürmt, und zugleich trifft ein früherer Liebhaber der vorgeblichen Schwester Florencio's ein und sucht seinen Nebenbuhler zu verdrängen. Elvira weiß nun auf sehr geschickte Weise Alle glauben zu machen, daß sie ihnen an's Ziel ihrer Wünsche verhelfen werde! Sie setzt eine Stunde der Nacht fest, in welcher jeder der verschiedenen Bewerber eine Zusammenkunft mit seiner Geliebten haben soll. Aber Alle werden getäuscht; der ungetreue Florencio scheidet sich, statt mit der gewünschten Dame, mit Elvira verlobt; die angebliche Schwester Florencio's findet sich in den Armen Tessen, den sie verlassen, und die übrigen Bewerber sehen sich, jeder auf seine Art, gesoppt.

El Secretario de si mismo glänzt durch die scharfsinnige Combination des Plans, *La Villana de Getafe* durch die überströmende muthwillige Laune nicht minder als durch die Gewandtheit und Klarheit in der Verwebung der mannigfachen Fäden einer complicirten Intrigue. *Los milagros del desprecio* ist die erste Bearbeitung des später auf der spanischen Bühne noch oft wiederholten Thema's von dem

Siege, den ein Liebender über ein kaltes weibliches Herz dadurch daventrägt, daß er selbst noch größere Kälte singt; und das Lope'sche Stück möchte in seiner Natürlichkeit und jugendlichen Frische alle späteren von ähnlichem Inhalt, denen es in der durchdachten Anordnung der Handlung auch gewiß nicht nachsteht, übertreffen. *El perro del hortelano* zeichnet sich durch die feinste, die innersten Halten des Gemüthes offen legende Seelenmalerei ebenso, wie durch die Sicherheit und Besonnenheit aus, die jede Scene charakterisiren. *La viuda de Valencia* ist eine wahre Grube heiterer Scherze und komischer Situationen, und reiht die Zuschauer unweiderstehlich in einen Taumel ausgelassener Fröhlichkeit hinein. In *La bella mal maridada* und *El maestro de danzar* verkünden die Virtuosi in der Führung der Handlung, wie die Kraft und Wärme der Darstellung den vollendeten Meister. In allen diesen Stücken, wie noch in *Al pasar del Arroyo*, *Los amantes sin amor*, *El ausente en su lugar*, *Si no vieran las mugeres*, *Por la puente Juana* bewunderte man neben den angegebenen Vorzügen noch die Kunst des Dichters, alle Erscheinungen des Lebens in ein poetisches Licht zu rücken, selbst dem anscheinend Geringsfügigsten Bedeutung und Interesse zu verleihen und der Scene ein eigenthümliches Gepräge aufzudrücken; man bewundere die sich überall gleichbleibende Cultur der Darstellung, die edle und blühende Sprache, den dem Gegenstande überall entsprechenden, bald leichten und spielenden, bald edlen und gehaltenern Stiel der Ausführung.

Schließen wir ab, so sind die Lustspiele späterer Dichter vielleicht in einzelnen glänzenden Eigenschaften noch

über die des Lope hinauszugehen; die des Tirso de Molina z. B. in der Fülle des Humors und in dem Farbenschmuck einzelner Situationsgemälde; die des Calderon in der aufs höchste getriebenen künstlichen Verrechnung des Plans; die des Moreto in treffenden Sitten- und Charakter-Schilderungen; aber in der Harmonie aller der genannten Vorzüge, in der Vereinigung reicher und reizender Details mit einem wohlgeordneten Bau des Ganzen, in welchem ebenso der Charakteristif wie der Intrigue ihr Recht widerfährt, ist unser Meister unübertroffen geblieben.

Einen besondern Platz unter den Werken des Lope nehmen noch die Scherzspiele ein. Der Dichter hatte, wie wir wissen, schon in seinen Jugendjahren zwei Stücke dieser Gattung, *El verdadero amante* und *La pastoral de Jacinto*, geschrieben. Unter den wenigen, die seinen späteren Jahren angehören, glänzt *La Arcadia* durch die schöne Klarheit des Stils und durch den Reiz der Natur- und Empfindungsgemälde; das dramatische Interesse aber ist, wie in den italienischen Hirtentramen, die als Vorbilder gedient haben, nur gering.

Auf ein von allem bisher Betrachteten ganz entlegenes Gebiet führen uns die geistlichen Comödien, deren Lope de Vega eine beträchtliche Anzahl hinterlassen hat. Die äußere Veranlassung zum Entstehen der meisten dieser Stücke haben kirchliche Feste, namentlich die Festtage der Heiligen, gegeben. Es war, wie in früheren Partien dieses Werks erzählt wurde, seit lange spanischer Brauch gewesen, an solchen Tagen die Lebensgeschichten der Heiligen, denen das Fest gewidmet war, darzustellen, und wir haben Noth von *Comedias de Santos*, die geraume Zeit vor Lope auf

den Bretter erschienen und sich ihrerseits an noch ältere gleichartige, sich in die Mythen des Mittelalters verlierende, Aufführungen (siehe ¹⁴²). Um den doppelten Zweck der Erbauung und Unterhaltung des Volkes zu erreichen, glaubten die Verfasser solcher Dramen einmal auf treue Wiedergabe der überlieferten Legende mit allen ihren wohlbekannten Zügen, und dann auf Ergötzung des Auges durch sichtbar vorgehende Wunder Bedacht nehmen zu müssen. Komische Partien neben den zur Andacht anregenden durften auch nicht fehlen. An die Arbeiten seiner Vorgänger in diesem Fach nun schloß sich Lope an; er suchte die Gattung durch dichterischen Schmuck und durch eingewebte Züge einer kühnen Poesie in den Details zu veredeln; aber er konnte das Genetische derselben, das durch die Natur des Stoffes und durch die Forderungen des Publicums einmal festgestellt war, nicht verändern; er war durch das Begehren des Volkes und durch eigene Achtung für das Ganze sowohl als für das Einzelne der jedesmal zu bearbeitenden Legende gezwungen, möglichst alle Facta und Anekdoten aus dem Leben des Heiligen, den er zum Helden gewählt hatte, in sein Drama zu verweben. Man muß dies wohl im Auge behalten, um seine hieher gehörigen Schauspiele begreifen zu können. Denn nur durch diese Prämisse wird erklärlich, wie derselbe Dichter, der sonst eine so durchdringende Kenntniß von dem Wesen und den Erfordernissen einer dramatischen Composition gezeigt hat, diese Erfordernisse hier so ganz außer Acht lassen kann, als wenn er ein Anfänger in der Kunst wäre. Man muß sich aber zugleich, um das richtige Er-

¹⁴² Siehe Band I. Z. 248 und 378.

gan für die Auffassung dieser Sünde zu gewinnen, möglichst in die geistige Stimmung versetzen, mit welcher sie von ihrem Publicum aufgenommen wurden; man muß sich erinnern, in wie mannichfachen Verzweigungen die Religion das ganze Leben der Spanier durchzog, wie die Kirche von dem Streben ausging, dem Volke alle Dogmen in Bild und Wort zu vergegenwärtigen. Man muß eine, jetzt fast untergegangene Welt des Glaubens wieder ins Leben rufen und nicht übersehen, wie die rastlos arbeitende Einbildungskraft des Mittelalters, die in Spanien noch bis weit in die neue Zeit hineinlebte, nicht nur die biblischen Stoffe vielfach ausgeschmückt und umgewandelt, sondern auch in den Legenden ein neues Reich bunter Gestalten und Bilder geschaffen hatte. Man muß das große Gebiet der Allegorie und Symbolik kennen, in das sich die damalige Zeit mit besonderer Neigung vertieft hatte, und zugleich bedenken, wie alle diese Vorstellungen eine religiöse Autorität ausübten. Unter diesem Gesichtspunkt wird das Wesen von Lope's geistlichen Comödien verständlicher; aber einige derselben bleiben deffenunachtet von so wunderlicher Beschaffenheit, schweifen so ganz in's Ungeheure und Abenteuerliche hinüber, daß auch die liberalste Kritik in ihnen nur die Kühnheit einzelner Conceptionen, den poetischen Glanz einzelner Scenen bewundern kann.

Viele der dramatisirten Lebensgeschichten der Heiligen bieten gar keine Einheit der Handlung dar, und die Verwirrung der Composition erreicht in der bunten Vermischung verschiedenartiger Elemente, des Religiösen und Profanen, des Buchstäblichen und Allegorischen, des Ernstes und Zerknirschens den äußersten Grad. Epiphindige theologische und scho,

lastische Diskussionen stellen sich dicht neben profane Liebes-scenen; Engel und Teufel, das Christkind und die Jungfrau Maria, Heilige und symbolische Figuren treiben sich neben Königen, Bauern, Studenten und Späzmachern auf den Brettern umher. Anachronismen und Verletzungen des Geistes kommen hundertfach vor. Es scheint, als sollten alle Unwahrscheinlichkeiten und Incongruenzen der Dichtung durch den Glauben gerettet werden. Was ganz besonders befremdet, ist auch die grobe Aeußerlichkeit, in der die Religion aufgefaßt wird; die Transcendenz des Ueber-sinnlichen ist gänzlich vernichtet, und nur noch die äußere Erscheinung geblieben; Visionen und Wunderbegebenheiten füllen diese Stücke oft vom Anfang bis zum Ende, und nach wahrer Andacht und Erhebung des Gemüths, nach Tiefe der Seelenschilderungen sucht man vergebens.

Von auffallender Monstrosität ist namentlich die Comödie *El Cardinal de Belen*, oder der heilige Hieronymus. Da treten außer dem Heiligen, der dem Stück den Namen gibt und der im ersten Akt ein zwanzigjähriger Jüngling ist, im letzten als neunundneunzigjähriger Greis stirbt, noch St. Gregor von Nazianz, St. Augustin und St. Damianus, der Kaiser Julian, die heiligen drei Könige, der Erzengel Michael, der Teufel, ein Löwe und ein Esel auf; und als sei dies des Disparaten noch nicht genug, figuriren die Welt, Rom und Spanien noch außerdem in dem Personal. Im ersten Akt wird St. Hieronymus auf der Bühne von Engeln begrüßt. Im zweiten erscheint der heilige Damianus in pompbarem Aufzuge, von Bischöfen und Cardinälen umgeben; dann kommt eine Scene, wo Geistliche, ver-mummt und bewaffnet, in den Straßen von Rom auf nächt-

liche Abenteuer ausgehen; am Schluß steigt der heilige Mercurius vom Himmel herab und tödtet den apostatischen Julian mit einem Lanzenstoß. Im dritten Akt kündigt der Erzengel Raphael dem Teufel die Gründung des Hieronymiten-Ordens an; dieser schäumt vor Wuth, muß aber am Ende versprechen, nie ein Haus zu betreten, in dem sich ein Bild des Heiligen befindet. Der Schauplatz wechselt zwischen Constantinopel, Jerusalem, Rom, Persien und Bethlehem.

Nicht minder wunderbarlich ist *El Serafin humano*, in welchem Stück sich die Geschichten mehrerer Heiligen, der heil. Clara, des heil. Domenicus und des heil. Franz von Assisi kreuzen; die entzückten Visionen des Letzteren werden auf der Bühne vorgeführt.

Gleichen Zeltfesteiten begegnet man in der Comödie *San Nicolas de Tolentino*. Hier haben wir, unter vielen anderen, folgende Scenen: Eine Gesellschaft von Studenten, die sich in scholastischen Disputationen üben und unter denen sich der künftige Heilige und der Teufel befinden. Man erblickt Gott den Vater zu Gericht sitzend und sich mit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit unterhaltend. Der Heilige steigt in die Lüfte empor, wo er der heil. Jungfrau und dem heil. Augustin begegnet. Zwei Cardinäle zeigen dem andächtigen Volke das Schweisstuch der heil. Veronica. St. Nicolaus sticht sein Ordenskleid, wobei unsichtbar die Engel musciren. Seelen im Regfeuer werden sichtbar. Der Teufel erscheint mit einem Gefolge von Löwen, Schlangen und anderen Bestien, und wird in burlesker Art von einem Klosterbruder davongesagt. Am Schlusse schwebt der Heilige im Sternengewande vom Himmel herab, holt die

Seelen seiner Eltern aus dem Fegfeuer und kehrt Hand in Hand mit ihnen in den Himmel zurück. Zwischen das Ganze sind dann noch Liebesintriquen, Soldatenscenen u. s. w. eingeflochten.

Auch auf dem Gebiete des Circenrischen und Abenteuerlichen bewegt sich die Comödie *El animal profeta* oder das Leben des St. Julian; aber hier ist wenigstens mehr Zusammenhang und Fortschritt in der Handlung. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Julian, der einzige und geliebte Sohn seiner Eltern, verwundet auf der Jagd einen Hirsch, der zusammenstürzend mit menschlicher Stimme zu ihm spricht: „Es ist nicht viel, daß Du mich tödest, da Du einst noch Deine Eltern umbringen wirst.“ Der Jüngling, von diesen Worten getroffen und sie für eine Prophezeiung nehmend, beschließt, seine Helmath zu verlassen und sich in ferne Länder zu begeben, damit er seine Eltern nie wiedersehe und ihm jede Gelegenheit benommen sei, die schreckliche That zu vollbringen. Im zweiten Akt find. n wir Julian in der Nähe von Ferrara mit Laurencia, einer Nichte des Herzogs, vermählt, die er aus den Händen von Räubern befreit und als Lohn dafür zur Gattin erhalten hat. Die Fürstin ist früher von Federico, einem Bruder des Herzogs, geliebt worden, den sie jedoch zurückgewiesen hat. Bald nach der Hochzeit bemerkt Julian, daß der alte Liebhaber seine Bewerbungen fortsetzt, stellt ihn zur Rede und fordert ihn zum Zweikampf. Der Prinz nimmt die Herausforderung scheinbar an, faßt aber den Entschluß, die zum Duell festgesetzte Stunde zu benutzen, um die Gattin des Gegners gewaltsam zu entführen. Julian wird von dieser List unterrichtet und begibt sich daber,

um seine Ehre zu vertheidigen, statt zum Ort des Zweikampfes, in das Gemach der Gattin. Es ist Nacht; er tritt in den Kissen und sieht auf dem Lager einen Mann und eine Frau ruhen; von wüthender Eifersucht erfüllt, zieht er seinen Dolch und durchbohrt das Paar. Wie er das Zimmer verlassen will, tritt ihm Laurencia entgegen. Er fragt: „Wer sind denn die Beiden in Deinem Bette?“ und erhält zur Antwort: „Es sind Deine Eltern, die mich vorhin durch ihre Ankunft überrascht haben, und denen ich mein Bett einräumen mußte, weil gerade kein anderes vorhanden war.“ So ist die unheilvolle Weissagung erfüllt. In demselben Augenblick tritt der Bruder des Herzogs auf, um seinen Anschlag auszuführen. Julian, schon außer sich, stößt ihn nieder und entflieht mit seiner Frau, in der Absicht, nach Rom zu gehen um vom Papst Absolution für sein Verbrechen zu erhalten. Im dritten Akt treffen wir die beiden Ehegatten in Calabrien, wo sie ein Hospital für Arme gegründet haben und sich, Ruhe thugend, Werken der Barmherzigkeit widmen. Unter den Vielen, die ihre Wohlthätigkeit in Anspruch nehmen, erscheint auch der Teufel in Gestalt eines Armen und läßt sich in das Hospital aufnehmen; er hat viele List erfunden, um den reuigen Julian irre zu machen und ihn zu überreden, daß seine Sünde nie Vergebung finden könne, weil seine Eltern unbußfertig gestorben seien. Wirklich läßt er ihm zur Bekräftigung hiervon die Seelen der Gemordeten, von höllischen Flammen umgeben, erscheinen. Schon beginnt Julian im Glauben zu wanken, aber da erscheint ihm Christus, zerstört das Blendwerk der Hölle und offenbart ihm, daß er eben im Begriff sei, seine Eltern aus dem Fegefeuer zu er-

lösen, deren verklärte Seelen man denn auch gen Himmel schweben sieht. Nun glaubt der Held, auf Gottes Gnade bauen zu können und beschließt, auch den Rest seines Lebens der Andacht und frommen Uebungen zu weihen.

Nicht bloß für die Tage der Heiligen, sondern auch für andere Feste schrieb Lope geistliche Comödien, *El nacimiento de Christo* f. B. für Weihnachten, *La limpieza no manchada* für eine Feier, welche die Universität Salamanca zu Ehren der unbesleckten Empfängniß veranstaltete. In letzterem Stück treten die Betrachtung, der Zweifel, König David, der Prophet Jeremias, das Menschengeschlecht, Spanien, Deutschland, Indien, Aethiopien, die Universität Salamanca, Studenten, Hirten, Läger und Musikanten auf. Die Hama ruft alle Völker der Erde herbei, die unbesleckte Empfängniß zu feiern; Deutschland disputirt sich mit der Sünde herum, die Betrachtung mit dem Zweifel; dazwischen reißten die Studenten und der Gracioso Wiße über den Gegenstand der Feier; Aethiopien und Indien treten mit Gefolge auf und singen Nationallieder zu Ehren der h. Jungfrau u. s. w.

La Creacion del Mundo y primera Culpa del hombre ist eine Dramatisirung der ersten Capitel der Geneseß, die zwar eine eigentlich dramatische Gliederung, ein Centrum der poetischen Darstellung vermissen läßt, aber die mächtige, auch die gewagtesten Flüge nicht scheuende, Phantasie des Autors so wie seine Kunst im Vittorcesken in glänzendem Lichte zeigt.

Ganz vorzügliche Aufmerksamkeit verdient *La stanza sataneseña*. Auch hier schweift die dichterische Einbildungskraft freilich in Extreme aus; des Phantastischen und ganz

Abenteuerlichen begegnet und nicht wenig; aber diese Ortravaganten sind durch so viele Züge der kühnsten Poesie geabelt, daß man hier dem Genie des Dichters auch in seinen Verirrungen huldigen muß. Folgendes ist ein summarischer Abriss der Handlung. Die ersten Scenen schildern die Ausschweifungen des Leonido, eines jungen Büßlings aus Palermo, der recht absichtlich und mit Behagen am Bösen alle Lasten erschöpfen zu wollen scheint. Es ist bemerkenswerth, daß die spanischen Dramatiker, wie hier Lopez, wenn sie den Sieg des Glaubens und der göttlichen Gnade über die Sünde feiern wollen, die letztere immer mit den grellsten Farben ausmalen; so Tirso de Molina im *Condenado por Desconfiado*, Galderon in der *Andacht zum Kreuz* und im *Kreuzfeuer des heil. Patricius*. Unser Leonido hat, wenn er gemahnt wird, des Himmels zu gedenken und sich zu bessern, immer die Antwort bereit: „O, Christus hat ja unsere Schuld auf sich genommen, also kann ich getrost sündigen.“ Seine Verworfenheit geht so weit, daß er seinem alten Vater, der ihm Vorwürfe macht, einen Pochenstreich gibt und ein Attentat auf seine Schwester macht, von deren Morden er dann zum Zweikampf gefordert wird. Er wartet eben an dem verabredeten Orte auf seinen Gegner, als er von einer Schaar von Mohren überfallen wird. Der König von Tunis nämlich hat eine Landung in Sicilien gemacht, um seiner Geliebten auf deren Wunsch einen sicilianischen Sklaven heimzubringen. Leonido überwältigt die Angreifenden, macht aber bald gute Bekanntschaft mit ihnen, beschließt, sie nach Tunis zu begleiten und verläugnet, um seinen Arret auf's äußerste zu treiben, den christlichen Glauben. Im zweiten

Nst sehen wir ihn am Hofe von Tunis zu hohem Ansehn emporsteigen; aber sein Uebermuth hat ihm viele Feinde zugezogen und bringt ihn auch mit dem König in Zwiespalt. Inzwischen hat ein anderer Mohrenschwarm einen Zug nach Sicilien gemacht, von dem er unter mehreren Gefangenen auch den Vater und die Schwester Leonido's heimbringt. An diesen läßt der Renegat seine ganze Wuth aus; er blendet den Vater und droht ihm sogar mit dem Tode. Es bricht jedoch zwischen ihm, der eine ansehnliche Partei um sich gesammelt hat, und dem Könige ein Kampf aus; Leonido wird besiegt und muß entfliehen. Er verbirgt sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, aber noch Rache brütend, in einer menschenleeren Wildniß. Hier begegnet ihm ein junger Schäferknabe, der fromme und rührende Lieder singt. Dieser Knabe ist Christus, der gute Hirt, der seine verlorenen Schafe sucht. Die Scenen nun, in denen dieser austritt und das starre Herz des Sünders zu erweichen sucht, sind so ganz im Geiste der zartesten Religiosität angeführt, von solcher seelenvollen Tiefe und Innigkeit des Gefühls befeelt, und vereinigen sich mit dem Schrecklichen der sie umgebenden Austritte zu so wunderbarem poetischem Effect, daß ihnen im ganzen Gebiete der Dichtkunst vielleicht nur Weniges gleich zu stellen ist. Schon beginnt eine leise Stimme in Leonido's Innerm dem göttlichen Rufe zu antworten; da spricht der Hirt: „Du hast auf mein Versprechen gebaut, daß ich Deine Schuld auf mich nehmen wolle; sieh, wie treu ich Dir Wort gehalten und was ich für Dich erduldet habe!“ — Leonido öffnet die Hirtentasche, die der Knabe ihm gereicht hat, und findet darin die Dornenkrone, die Lanze und die Nagei;

als er von der Betrachtung derselben wieder aufblickt, steht er, statt des Hirten, Christus am Kreuze hängend vor sich, und vernimmt die Worte: „So hab' ich mich für Dich verbürgt; aber jetzt ist die Zeit gekommen, wo Du Deine Schuld abtragen mußt!“ Der Sünder stürzt sinnberaubt zu Boden und als er aus der Betäubung erwacht, ist er nicht mehr derselbe wie zuvor; Turban und Kasian von sich werfend, hüllt er sich in ein härenes Fußgewand, steht in reulgem Gebet die Gnade Gottes an und sehnt sich nur nach Sühnung seines sündenreichen Lebens. Da nahen seine Verfolger; er liefert sich, ohne Widerstand zu leisten, in ihre Hände, bekennt laut, daß er zum Christlichen Glauben zurückgekehrt sei, und heißt den Märtyrertod, mit dem sie ihn bedrohen, willkommen. Nach Tunis zurückgeführt, bittet er den Vater und die Schwester mit Heuthränen um Vergebung, und am Schlusse sieht man ihn, die Lornenkrone auf dem Haupt, freudig den Tod am Kreuze erleiden. Zugleich erhält sein Vater durch ein Wunder das Gesicht wieder, und ist mit schmerzlicher Freude Zeuge der letzten Momente des Sohnes.

Zu den merkwürdigsten Dramen Lope's gehört ferner *El niño inocente de la Guardia*, ein Stüd, das zwar durch den fanatischen Haß gegen Andersglaubende, den es in jeder Zeile athmet, einen peinlichen Eindrud hervorbringt und auch als dramatisches Ganze nicht befriedigt, aber voll hoher poetischer Schönheiten und reizend schwärmerischer Züge ist, die einen wunderbaren Zauber über das Ganze ausbreiten. Im Beginne sehen wir die Königin Isabella, wie sie durch eine Erscheinung des heiligen Domenikus aufgefodert wird, Spanien von den Feinden des katholischen

Glaubens zu reinigen. Die folgenden Scenen schildern die beginnende Verfolgung der Juden und die getroffenen Maßregeln zu deren gänzlicher Vertreibung aus Spanien. Wir werden in eine ihrer Versammlungen geführt, wo sie Machtpläne gegen die Christen schmieden; einer unter ihnen verspricht, ein Zaubermittel zu bereiten, welches Tod und Verderben über ihre Feinde bringen soll; aber er bedarf dazu das Herz eines Christenkindes, das vor allen durch Frömmigkeit ausgezeichnet ist, weshalb sich Mehrere aus der Gesellschaft aufmachen, um ein solches Kind zu suchen und zu rauben. In den nächsten Scenen wird die Heiter des Himmelfahrtstages geschildert, die mit großem Pompe begangen wird. Juanuco, ein Knabe von engelgleicher Schönheit und Frömmigkeit, ist mit seinen Eltern ausgegangen, um die Processionen zu sehen; als die Kähne vorübergetragen wird, auf welcher Maria in ihrer Glorie, von Engeln umgeben, dargestellt ist, ruft er aus: „O wär' ich einer von den Engeln, welche die schöne Jungfrau umgeben!“ Er eilt anbetend dem Bilde nach, verliert sich in dem Gedränge und wird von den Juden geraubt. Die trostlose Mutter bemerkt mit Schrecken den Verlust des Kindes und sucht es überall vergebens; sie tritt verzweiflungsvoll in eine Kirche und läßt, nach einem spanischen Brauche von einem Blinden das „Gebet vom verlorenen Kinde“ hersagen; kaum aber hat dieser geendigt, so erschallt im Hintergrunde der Kirche eine Stimme, welche singt: „Wer verloren hat, der tröste sich; denn was man auf Erden verliert, das findet man im Himmel wieder!“ — Ten Rest des Stückes nimmt nun das Nüchternthum des unglücklichen Knaben ein. Die Juden, um ihre ganze Rache zu sättigen, beschließen

ihn unter denselben Martern hinrichten, wie Christus, und der letzte Akt führt uns die ganze Reihe von Leiden vor, welche auf den armen Juanico gehäuft werden; die Geißelung, die Dornenkrönung und entliche Kreuzigung, die himmlische Geduld und Ergebung des Knaben, dessen Seele zuletzt von Engeln in den Himmel getragen wird, und dazwischen die Tragen und Freudengesänge der Juden — dies Alles bildet ein wunderbares und tief ergreifendes Gemälde, von dem man nicht weiß, ob man es wegen seiner hohen dichterischen Schönheit bewundern, oder wegen seiner Wildheit und Seltsamkeit tadeln soll.

Von den geistlichen Comödien Lope's wenden wir uns zu den Autos. Wie sich diese von jenen unterscheiden und in welche Gattungen sie zerfallen, ist schon oben klar geworden; ihre innere Beschaffenheit kommt aber erst jetzt zur Sprache. Wir haben es zunächst mit den zur Feier des Frohnleichnamdsfestes bestimmten, oder den Autos sacramentales zu thun. Da hier allegorische Figuren, denen man in den Comödien nur ausnahmsweise begegnet, die Hauptrolle spielen, so lenkt sich unsere Betrachtung zunächst auf diese und auf die Zulässigkeit poetischer Personificationen im Drama überhaupt. Historisch ist erstlich zu bemerken, daß die Phantasie der Spanier von Alters her, seit den Dichtungen des Villena, des Marquis von Santillana und des Juan de Mena, mit allegorischen Gestalten innig befreundet war; daß solche Figuren sich schon in die anfänglichen Versuche des spanischen Drama's eingeschlichen und sich später (wie aus den Autos des Gil Vicente klar wird) namentlich in den geistlichen Schauspielen heimisch gemacht hatten. Als Lope de Vega diese Gattung

von Schauspielen literarisch auszubilden unternahm, bemächtigte er sich der ihm überlieferten Elemente, und nahm daher auch die Allegorie in seine Autos hinüber; aber er that dies, indem er sie auf eine ungleich höhere Stufe der poetischen Ausbildung erhob. Ist jedoch die gothische und rohe Erfindung, das, was Erscheinung des innern Seelenlebens sein sollte, in äußerer Anschauung zu bringen, überhaupt einer höheren Ausbildung werth und fähig? Wüssen nicht Schauspiele, in denen Affecte, Symbole, Teufelsummungen und unlebte Gegenstände aller Art als redend und handelnd vorgeführt werden, wenn auch mit allem Zauber der Dichtkunst umkleidet, doch ihrem Wesen nach verfehlte Productionen sein? Manche Neßbeißer werthen diese Frage unbedingt bejahen und die spanischen Autos mit den unfermlichen Productionen einer erst beginnenden Kunst, den Moralitäten, in eine Kategorie werfen. Auch hat sich die Ansicht von der Unzulässigkeit von Begriffs-personificationen im Drama so allgemeinen Eingang verschafft, daß fast alle neueren Schauspieldichter sich derselben enthalten haben. Indessen drängt sich dem Vorurtheilsfreien unwillkürlich eine Gegenbemerkung auf. Der bildenden Kunst ist bei den Alten wie bei den Neuern das Recht zugestanden worden, Idealwesen und allegorische Figuren darzustellen, und Sculptur wie Malerei haben sich weiteisend dieses Rechtes bedient; man denke nur an die Nilen und Aetren der Griechen, die Virtus, Concordia, Spem der Römer, die Tugenden des Pandinelli, die himmlische und irdische Liebe des Tizian, die Venesia des Paul Veronese. Niemand hat hieran Anstoß genommen, oder wird die zahlreichen trefflichen Bildwerke der Art aus dem Ge-

biete der Kunst verweisen wollen. Und wie nun? Das Drama, das so unendlich viel mehr Mittel bedrängt, das Uebersinnliche der Fassungskraft näher zu rücken, es sich über seine Besendheit und alle seine Beziehungen auszusprechen zu lassen, sollte dergleichen Gestalten ganz von sich anschließen? Es sollte dem Unbelebten nicht Leben und Sprache leihen dürfen? Es sollte die Kämpfe, die im Innern der Menschentrüb vorgehen, nie verkörpert in's Leben treten lassen und zur Verhärtung des tragischen Pathos benutzen können? Es sollte durch Personification der Siegenden Tannnen des menschlichen Geistes nicht komische Objecte zu erzielen vermögen? — Gewiß wird die Antwort auf diese Fragen nicht schlechthin verneinend ausfallen können.

Aber freilich tritt bei den Autos noch ein ganz anderer Fall ein. Wir haben es hier nicht etwa bloß mit einzelnen poetischen Personificationen zu thun; wir sehen uns gänzlich auf den Boden der Allegorie verlegt, stehen unter lauter abstracten und begriffartigen Figuren, und sehen auch die historischen, die hier und da begegnen, in eine allegorische Bedeutung hinübergezogen. Wir sind also ganz und gar aus dem Kreise des menschlichen Daseins herausgerückt, befinden uns ganz und gar in den lustigsten Regionen der Abstraction, im Reich des Uebersinnlichen, in dem sich die Einbildungskraft nur mit höchster Anstrengung zu erhalten vermag. Das ganze Personal besteht aus Gestalten, an deren individuelle Existenz und Wirklichkeit Niemand glaubt, aus Zwittergeschöpfen des abstrahirenden Verstandes und der sich in die Regionen des Metaphysischen verlierenden Phantasie. Die menschlichen Affecte und Eigenschaften sind hier nicht etwa so gefaßt, daß sie, nur momentan aus dem

Innern hervortretend, diesen oder jenen psychischen Zustand verständlichen, sondern es wird eine eigene, mit verklärten Allgemeinbegriffen bereicherte und über die irdische hinausgerückte, Welt erschaffen. Gewiß, der Dichter, der hier nicht die vollendete Reifezeit heischt, wird in Gefahr kommen, Neuträts hervorbringen. Seine Phantasie wird entweder nur dunkle und unklare Gebilde erschaffen, oder sie wird in den eisalten Höfen der Verstandesabstraction erstarren. Er wird sich entweder in unklare und nebelhafte Vorstellungen verlieren, deren eine in die andere verschwimmt, oder in das Kalte und Trockene gerathen, wo die Allegorie einem Buchstabenräthsel gleicht.

An diesen Klippen sind denn auch — das darf nicht verhehlt werden — die Verfasser der *Autos* oft gescheitert. Nicht Kope noch Galliken haben den mit dem Wesen dieser Dichtungsgattung verwachsenen Streit zwischen dem verständigen und dem poetischen Elemente gänzlich auszugleichen vermocht. Ihre Kräfte sind an dem verständigen Ringen, das Unbegreifliche der Fassungskraft näher zu rücken, den aus Verstandesoperationen hervorgewachsenen Wesen wirkliches Leben einzuhauchen, nur allzu häufig ermattet. Sie haben die beiden bezeichneten Irrwege nicht ganz vermeiden können, und sind bald in das Dunkle und Ueberschwängliche, wo an wahre Anschaulichkeit nicht zu denken ist und jede Bestimmtheit verschwindet, bald in die harte und buchstäbliche Allegorie verfallen, mit der sich keine Dichtung mehr ver trägt.

Eine weitere Schwierigkeit, mit der die Dichter zu kämpfen hatten, war, die scholastische Theologie, die hergebrachter Maßen die Grundlage der *Autos* bildete, mit

der Poesie in Einklang zu bringen. Nicht immer haben selbst die vorzüglichsten Autoren dieses Fachs beide heterogene Bestandtheile so zu verschmelzen gewußt, daß die Metaphysik sich verkörpert und in der Handlung des Drama's auflöst. Sie haben vielmehr, um ihre Intentionen deutlich zu machen, häufig ihre Zuflucht zu breiten Auseinandersetzungen genommen. So stoßen wir denn hier auf ellenlange Vorträge, in denen die christliche Dogmatik mit der ganzen Subtilität scholastischer Akerweidheit vorgetragen wird, auf weitläufige Expectorationen dieses oder jenes allegorischen Wesens über seine Natur und Bedeutung, auf Hin- und Widerreden über die subtilsten Fragen der Gottesgelehrtheit; — Nebelsände, die ein Drama auch bei den größten sonstigen Vorzügen entstellen müssen.

Indem wir diese Bemerkungen machen, wollen wir nur der unbedingten Verwunderung der Autos entgegenreten, die hier und da laut geworden ist. Wir sind dagegen weit entfernt, sie zu verwerfen. Denn die Trohuleichnamsspiele der Spanier gehören mit allen ihren Fehlern zu den außerordentlichsten Werken der Poesie; und die Gebrechen, welche das Wesen der Gattung, wenn auch nicht nothwendig mit sich brachte, so doch sehr nahe legte, sind von den besseren Dichtern zwar nicht durchgängig, aber doch in ihren besseren Stücken mit einem ungemeinen Aufwande von Kunst vermieden worden. In diesen Autos begegnen wir dann einer Fülle von ächt allegorischen Gestalten, die nicht bloß Repräsentanten von Begriffen sind, sondern gleichsam wieder zu Individualitäten werden und uns für ihr Sein und Handeln, ihr Denken und Wollen auf's lebhafteste interessieren; und die Metaphysik wird, ohne sich

selbstständig und auf Kosten der Poesie geltend zu machen, durch die Handlung selbst zu poetischer Intuition gebracht. Die schöpferische Kraft, die sich in diesen Dichtungen offenbart, muß Staunen erregen; und selbst manche von den Autos, die mit diesem oder jenen der eben gerügten Mängel behaftet sind, verdienen in vieler Hinsicht noch Bewunderung. Nur die mächtigste Phantasie konnte scharf definirten abstracten Denkbestimmungen Leben und Seele einhauchen, nur das höchste dichterische Gestaltungsvermögen dem Uebersinnlichen Form und plastische Rundung geben, nur die größte Besonnenheit sich in den Regionen des Metaphysischen und rein Geistigen erhalten ohne zu stürzen, und nur das entschiedenste Talent für das Drama auch auf diesem Gebiet und mit diesem Personal so viel dramatisches Leben und Interesse hervorrufen, wie wir dies Alles hier vielfach erfüllt sehen.

Wer zuerst in den Zauberkreis dieser Dichtungen eintritt, der fühlt sich von einem fremden Geiste angeweht und erblickt einen anderen Himmel, der sich über eine andere Welt ausspannt. Es ist als ob dämonische Mächte und in finsternen Stürme davontrügen; Schwindelerregende Tiefen des Denkens thun sich auf, wunderbar-räthselhafte Gestalten entsteigen der Finsterniß, und die dunkelrothe Flamme der Mystik leuchtet in den geheimnißvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entspringen. Aber die Nebel zertheilen sich und man sieht sich über die Schranken des Irdischen hinaus, jenseits von Raum und Zeit, in das Reich des Unermeßlichen und Ewigen gerissen. Hier verstummen alle Rüstöne; bis hierher steigen die Stimmen der Menschenwelt nur wie feierliche Hymnen, von Orgellängeln getragen, empor. Ein riesiger Ton von

geistiger Architektur nimmt uns auf, in dessen Ohrschrift gebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt; auf dem Altar thront, von magischem Licht umflossen, das Mysterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdische Sinne kaum zu ertragen vermögen, dringt hervor und umleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier sind alle Wesen in die Anschauung des Ewigen versenkt und blicken staunend in die unergründlichen Tiefen der göttlichen Liebe. Die ganze Schöpfung stimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zusammen; selbst das Wesenlose rebet und empfindet; das Tote gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens; die Gestirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Ecce und Selbstbewußtsein; die verborgenen Gedanken und Gefühle der Menschen springen an's Licht; Himmel und Erde strahlen in symbolischer Verklärung.

Auch abgesehen von dem tiefen inneren Gehalt dieser Dichtungen, muß der Glanz in der Ausführung des Einzelnen entzücken. Vielleicht in keinem ihrer anderen Werke haben die spanischen Dichter den poetischen Reichtum, über den sie, wie sonst Niemand, zu gebieten hatten, so concentrirt, wie hier. Es ist ein Farbenschmelz, ein Muthendust und ein Zauber des entzückendsten Wohlklangs, der alle Sinne berauscht.

Der geistige Mittelpunkt, um den sich die Auton sacramentales bewegen, ist, wie kaum wiederholt zu werden braucht, die Verherrlichung der Transsubstantiation. Dieser Zweck wird nun auf vielfach verschiedene Weise, durch die mannichfaltigsten Zusammenstellungen und Vergleichen

erreicht, und der Reichthum der Erfindung, mit dem die Dichter die Einförmigkeit zu vermeiden und dasselbe Thema in immer neuen Weisen zu variiren gewußt haben, verdient Bewunderung.

Von gleich großer Mannichfaltigkeit, wie die Combinationen der Handlung, sind die allegorischen Figuren der Auctos. Wir haben hier bald menschliche Verhältnisse, Seelenzustände, Tugenden und Laster, bald die Eigenschaften Gottes, bald die Symbole der Kirche personificirt; dann die Elemente, die Naturproducte, die Länder und Völker der Erde, die verschiedenen Religionen u. s. w. Man ging bisweilen so weit, die christlichen Religionsbiden in das Gewand der griechischen Mythologie zu kleiden, so daß dann die Allegorie doppelt wird, wie z. B. in Calderon's „Amor und Pirche“ Amor Christus und Pirche den Glauben bedeutet. Die historischen Personen, die hier und da vorkommen, erhalten auch fast immer eine über ihre nächste Erscheinung hinausgehende Bedeutung, und werden mithin gleichfalls allegorisch.

Es wird angemessen sein, hier durch ein Verzeichniß der am häufigsten wiederkehrenden Figuren einen allgemeinen Begriff von dem Personal der Frohnleichnamsspiele zu geben.

Der ewige Vater, der himmlische König, der göttliche Fürst.

Die Allmacht.

Die Weisheit.

Die göttliche Liebe.

Die Gnade.

Die Gerechtigkeit.

Die Barmherzigkeit.

Christus, in verschiednen Gestalten, z. B. als guter
Hirt, als Kreuzritter u. s. w.

Der Bräutigam, d. i. Christus, der nach dem Hohen-
liede um seine Braut, die Kirche, freit.

Die heilige Jungfrau.

Der Teufel oder Lucifer.

Der Schatten als Symbol der Schuld.

Die Sünde.

Der Mensch. Das Menschengeschlecht.

Die Seele.

Der Verstand.

Der Wille.

Die Willführ (albedrio).

Die Sorgfalt (cuidado).

Der Oifer.

Der Stolz.

Der Reiz.

Die Eitelkeit.

Der Gedanke (meistens als Narr oder Spaßmacher).

Die Unwissenheit.

Der Zweifel.

Der Glaube und der Unglaube.

Die Thorheit.

Die Hoffnung.

Der Trost.

Die Kirche.

Das natürliche und das geschriebene Gesetz.

Der Götzendienst.

Das Judenthum oder die Synagoge.

Der Islam oder Muhamedanismus.

Die Keterei und die Aposstasie.

Der Atheismus.

Die sieben Sacramente.

Die Welt.

Die vier Welttheile.

Die Natur.

Das Licht, meist als Symbol der Gnade.

Die Finsterniß.

Der Schlaf und der Traum.

Der Tod.

Die Zeit.

Die Jahres- und Tageszeiten.

Die verschiedenen Länder der Erde.

Die vier Elemente.

Die Pflanzen, und unter ihnen besonders die Aebce und die Rebe, weil sie das Brod und den Wein für den Tisch des Herren liefern.

Die fünf Sinne.

Die Patriarchen, Propheten und Apostel und deren Attribute, z. B. der Adler des Johannes.

Die Engel und Erzengel.

Daß die gewöhnliche Zeitrechnung nicht berücksichtigt wird und z. B. die Propheten ohne Weiteres mit den Aposteln zugleich auftreten können, versteht sich von selbst. Von Anachronismen, die der Unverstand hier getadelt hat, kann gar nicht die Rede sein, da diese Dichtungen auf einem Gebiete spielen, auf dem jede Zeitgränze aufgehoben ist.

Die höchste Vollendung und kunstvollste Ausbildung hat das Auto sacramental durch Calderon erhalten. Bei Lopez de Vega, zu dessen merkwürdigen Stücken wir uns jetzt

Im Besonderen wenden, erscheint dasselbe noch in einer weniger entwickelten Gestalt. Die Allegorie ist bei ihm oft noch in derber Unmittelbarkeit gefaßt und ohne Tiefe der Psychologie; man vermißt noch jenen Reichtum und jene Feinheit sinnbildlicher Beziehungen, jenen tief sinnigen Mysticismus, womit sein Nachfolger allen Erstbeinungen den Stempel des Begriffs aufzudrücken und das ganze Weltall geistig zu verklären wußte. Dagegen ist Pope aber auch weniger in Gefahr, in den Fehler der Trockenheit und kalten Berechnung zu verfallen, zu dem das allzu weit getriebene Allegorienspiel verleiten konnte. Er steht noch mehr auf dem Standpunkt der Naivität und unmittelbaren Poesie; und wenn wir den späteren Dichter auch in einem vorgerückteren Stadium der Kunst erblicken, so fesselt und der frühere dagegen durch mehr Frische und Natürlichkeit.

Die Aufgabe, eine nähere Anschauung von dem Wesen der Pope'schen Autos zu gewähren, läßt sich am besten durch eine Analyse von einzelnen derselben lösen.

Das Frohnleichnamspiel, das wir zunächst wählen, führt den Titel „die Reise der Seele.“ Der dem eigentlichen Stücke vorausgehende Gesang, der die Hostie und den Kelch verherrlicht, und die Loa, welche seinen direkten Bezug auf das Folgende hat, können füglich übergangen werden. Im Beginn des Auto's treten die Seele als weißgekleidete Jungfrau, die Erinnerung als rüstiger und wohlgebildeter Jüngling, und der Wille in bäurischer Tracht auf.

Die Seele: Die Zeit ist gekommen, wo ich mich auf dem Meer des menschlichen Lebens nach dem himm-

lichen Zion einschiffen muß; hier seh' ich die Küste der Jugend vor mir liegen, und ich will jetzt ein Fahrzeug suchen, um die Reise anzutreten.

Die Erinnerung. Seele, von Gott nach seinem Bilde geschaffen, bedenke, daß es für die Fahrt durchs Menschenleben zwei Häfen und zwei Landungsplätze gibt; der eine Weg führt über glatte Fluth zwischen reizenden Küsten zum Verderben, der andere durch ein Meer von Thränen zum glorreichen Ziel.

Der Wille verweist der Erinnerung ihre unnützen Ermahnungen und räth, den schönen und bequemen Weg einzuschlagen. Die Seele schwankt, unschlüssig, welchem Rathschlag sie folgen solle. Da treten der Teufel, als Schiffsherr, die Eigenliebe, das Begehren und andere Passier, als Matrosen, auf und singen: „Heute sieht das Schiff der Freude in das spiegelglatte Meer; ein günstiger Wind schwellt die Segel; wer fährt mit?“ Der Teufel entwirft eine glänzende Schilderung von der Schönheit des Landes, wohin das Schiff streut. Die Erinnerung warnt gegen den Trug, wird aber durch ein neues, noch süßeres Lied eingeschlafert und sinkt betäubt am Strande nieder, während die Seele und der Wille das Schiff besteigen. Die Vernunft tritt auf, die Entschlafene zu wecken und Beide vereint rufen der Seele zu, umzukehren; aber ihre Stimmen verhallen in dem Lärmen der Matrosen, die eben die Anker lichten. Gleich darauf erblickt man das Schiff schon auf hoher See; der Stolz führt das Steuer, die sieben Todsünden rudern; an glänzender Tafel auf dem Verdeck, zwischen fröhlichen Herren und Damen, von einem Sängervor umgeben, sitzt die Seele. Die Vernunft er-

mahnt die Petthörte nochmals, ihres Heiles zu gedenken und das Schiff der Pufe zu bestiegen, das sie allein vom Untergange retten könne; aber die Seele will nicht hören, bis Christus selbst, als Herr dieses Schiffe, von dienenden Engeln umgeben, erscheint und ihr verheißt, sie, wenn sie ihn reuig lieben wolle, in den Hafen des Heils zu führen. Dem göttlichen Rufe ist nicht zu widerstehen und die Verirrte beschließt, ihm zu folgen. Man erblickt das Schiff der Pufe, in dessen Mitte als Hauptmast ein Kreuz aufgeschwant ist; die Wimpeln sind mit goldenen Ketten geschmückt; die Leidenswerkzeuge bilden das Takelwerk; auf dem Verdeck befindet sich das heilige Grab und vor ihm knieend die hübsche Magdalena; am Compaß sitzt St. Petrus; zur Lenke dient ein goldener, weithin strahlender Reich. Die Seele tritt im Fußgewande auf und kniet reuig vor dem Herrn nieder, der sie blickreich aufnimmt, ihr, wenn sie wahrhaft Pufe thue, Vergebung verheißt und sie auf das Unterspand seiner Gnade, das Sacrament des Altars, verweist.

Das zweite Auto, dessen Inhalt wir darlegen wollen, *Las aventuras del Hombre*, beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel mit dem Flammenschwerte verfolgt den Menschen, hält ihm mit strafenden Worten seine Schuld vor und verschließt die Pforten Edens hinter ihm. Der Verbannte sucht sich in eine grauenhafte Grotte hinausgeschoben, wo rauhe Felsen seine Füße zerschneiden, Abgründe ihn zu verdringen drohen und furchtbare Schreckgestalten ihn ängstigen. Bei dieser Scene scheint dem Dichter der Anfang von Dante's göttlicher Comödie vorgeschwebt zu haben. Der Mensch irrt hilflos verzwei-

selbst umher und geräth immer tiefer in die pfadlose Wildniß hinein. Da tritt eine Gestalt zu ihm, die ihn anfänglich erschreckt, aber bald durch milde und ermunternde Worte aufzurichten sucht, indem sie zu ihm spricht: „Ich bin der Trost, von Gott gesandt, um dir zum Begleiter zu dienen; denn der Herr üntet dir zwar wegen deiner Schuld, aber als liebender Vater will er die Züchtigung mildern; wenn ein Weib die Ursache deines Falles und deiner Verbannung ist, so soll einst ein anderes dich wieder emporheben und dir die Thore deiner Heimath öffnen; wenn eine Speise dich zur Schuld verführt hat, so soll einst eine andere dich mit dem Himmel versöhnen; bis dahin laß dich von mir durch's Leben geleiten!“ Beide setzen nun vereint ihre Wanderung fort. Sie kommen an einen prachtvoll erleuchteten Ballast, aus dem ihnen fröhliche Musik entgegenschallt. Dort thront die „Thorheit der Welt“ als Königin. Eine Schaar von Fröhlichen umschwärmt tanzend und singend die Fremdlinge und fordert sie auf, in das Schloß zu treten. Der Trost warnt den Menschen, aber dieser läßt sich bethören und nimmt die angebotene Gastfreundschaft an. Die Königin empfängt ihn mit Freuden und befehlt der Gütlichkeit und der Prablerci, das Zimmer des Trugs prachtvoll für ihn zu schmücken, der Sinnlichkeit, ihm einen Liebestrank zu bereiten, dem Traum, ihn mit reizenden Bildern zu umgarnen, der Neugier und der Lüge, für seine Unterhaltung zu sorgen. Das neue Leben unter Thorheiten und Sinnengenußen beginnt, aber der Mensch, von höherem Trange bejeelt, wird seiner bald überdrüssig und verläßt das Schloß. Wie er seine Wanderung fortsetzt, überfallen ihn die Zeit, der Tod und die

Sünde, als Räuber, nehmen ihn gefangen und überliefern ihn der Schuld, die alle Erdgeborenen in ihre Fanden schlägt. Jammernd, mit Ketten beladen, liegt der Mensch im Kerker. Der Trost verweist ihn auf den HELLAND, der kommen werde, um ihn aus der Haft zu erlösen. „Komm, göttliches Licht der Welt, erleuchte und führe mich, denn ohne dich ist Alles Irrthum, mit dir Alles Wahrheit. Ich bin ein armer Pilger, vom Pfade des Heils verirrt. Komm, himmlischer Morgenstern, heilige Aurora! Der Thränen-
thau, der meine Augen nezt, ist mir ein Zeichen, daß du andbrechen wirst. O ersehnter Morgen, laß mich nicht von ewiger Nacht verschlungen werden, bevor ich deine Strahlen erblicke!“ Die Wände des Kerkers öffnen sich; die heilige Jungfrau, mit dem Trachen zu ihren Füßen geschmiegt, erscheint und giebt milden Trost in die Seele des Gefangenen, der nun beruhigt entschläft. Während er schlummernd daliegt, steigt die göttliche Liebe auf einer Leiter vom Himmel nieder und verkündigt ihm, die Stunde der Erlösung sei gekommen. Die Thüren des Gefängnisses springen auf und der Mensch wird von seinem himmlischen Führer aufgefordert, mit ihm ein Schiff zu besteigen, das ihn in den Hafen des ewigen Heils führen werde. Der Tod und die Sünde entfliehen; die Schuld erscheint verflärt und im lichten Gewande. Am Schlusse sieht man das Schiff (der Kirche) und auf ihm einen Altar mit Kelch und Hostie, vor dem der Mensch kniet.

Die göttliche Liebe. Sieh hier den Preis, durch den keine Erlösung erkauf ist.

Der Mensch. O himmlisches Brod, o unermessliche Größe Gottes in so kleiner Gestalt, wie soll ich dir danken?

Die Liebe. Durch den Glauben, damit du die göttliche Gnade und zuletzt das ewige Heil verdienst.

Das *Auto de la puente del Mundo* beginnt mit einer Unterredung zwischen der Welt, dem Stolz und dem Fürsten der Finsterniß über die Ankunft Christi, der als Ritter vom Kreuze erscheinen soll, um die Seele aus der Knechtschaft der Sünde zu befreien. Der Fürst der Finsterniß hat eine Brücke gebaut, die Jeder überschreiten muß, der in die Welt eingehen will. Zum Aufseher darüber ist Leviathan bestellt, mit dem Befehl, Niemandem den Uebergang zu gestatten, der sich nicht zum Eclaven des Bösen bekenne. Adam und Eva erfüllen die Bedingung, ebenso wie die folgenden Geschlechter der Menschen. Aber eine Jungfrau, reiner als die weiseste Taube — so wird dem Fürsten der Finsterniß berichtet — ist in die Welt eingegangen, ohne die Huldigung zu leisten; denn als sie ihren Namen genannt hat, ist Leviathan entkräftet zu Boden gesunken. Die göttliche Liebe erscheint und ruft mit süßem Gesange den erschnittenen Krieger, den Kreuzritter, herbei. Dieser erscheint in voller Rüstung, in den Händen eine mit dem Kreuz geschmückte Lanze, am Arme einen Schild, auf dem die Leidenswerkzeuge abgebildet sind, und beginnt den Kampf für die Erlösung der Menschheit. Leviathan flucht, von dem Glanze des göttlichen Kämpfers geblendet, kraftlos zur Erde, die Seele wird aus der Gefangenschaft befreit und der Sieger schlägt neben der Brücke, die in die Knechtschaft der Sünde führte, eine andere, auf der das Menschengeschlecht in den Himmel gelangen kann.

El Heredero del Cielo. Der himmlische Gutsherr hat einen Weinberg, der ihm vor allen lieb ist, dem Prie-

Priestertum und dem hebräischen Volke in Pacht gegeben, die Pflanze zu Gott und zum Nächsten zu Aufhebern darüber bestellst, und ihnen allen die sorgsamste Pflege des anvertrauten Gutes empfohlen. Aber den Pächtern wird die strenge Bewachung lästig, sie vertreiben die von dem Herrn eingesezten Hüter, denken nur daran, in Freude und Sinnenlust zu leben und rufen die Idolatrie herbei, um mit ihr unter ausschweifenden Festen und gögendienerischen Bräuchen den Besitz des Weinberges zu theilen. Nach einiger Zeit kehrt der Gutsherr zurück, um nachzusehen, wie es um sein Besitzthum stehe; aber kaum hat er sich demselben genähert, so vernimmt er blasphemische Gesänge, und als er eintritt, wird er Zeuge eines bacchantischen Festes, bei dem die Weinreben von den Tritten der Tanzenden zertrampelt werden. Er sendet den Jesaias und Jeremias, die als Diener mit ihm gekommen sind, um den Zins einzufordern, aber diese werden von der ausgelassenen Rotte mit Hohn empfangen, und als sie dem Priestertum und dem jüdischen Volke Strafreden über ihre Gottlosigkeit halten, zum Tode fortgeschleppt. Johannes der Täufer tritt auf und predigt Buße, da das Reich Gottes nahe sei und der Sohn des Herrn, der Erbe des Himmels, bald erscheinen und den zerstörten Weinberg wiederherstellen werde. Aber auch er unterliegt. Endlich kommt der verheißene Sohn selbst, um die Verirrten zu ihrer Pflicht zurückzuführen und die Pflanzung von Neuem in Stand zu setzen; doch findet er eben so wenig Gehör wie seine Vorläufer und wird unter Martern zur Hinrichtung geführt. Die Erde bebt, die Natur hält sich in Trauer, selbst das heidnische Volk wird von dem Leiden des Schuldlosen gerührt. Die Bühne öffnet sich;

man erblickt den Jesaiab mit zerfägtem Leibe, den enthanpteten Johannes und zwischen Beiden den Orden des Himmels, am Kreuze hangend; der Herr aber spricht mit Donnerworten: „Sonne, hülle dich in Finsterniß! zertheile dich, Tempelvorhang! Ihr Engel, weint, daß man meinen Sohn so rucklos aus dem Weinberge gerissen und zu martervollem Tode geführt hat! Doch du, rebellisches und undankbares Israel, zittere vor meiner Rache, denn deinen Tempel will ich zertrümmern, so daß nicht Stein auf Stein bleibt, und deine Stadt der Erde gleich machen; meinen geliebten Weinberg aber, meine heilige Kirche, werde ich dem heidnischen Volke übergeben, das Mitleid mit meinem Sohne gehabt hat und den Götzendienst verlassen will, um das Gesetz meiner Gnade zu befolgen; das Blut der Märtyrer und heiligen Jungfrauen soll diesen Weinberg befruchten, und zum Unterspand meiner Gnade soll ihm der Leib meines Sohnes bleiben.“

Um auch von den Autos ein Beispiel zu geben, welche nicht zu den Sacramentspielen zu zählen sind, da sie keinen Bezug auf das Wahl des Herrn haben, sondern nur einen allgemeinereligiösen Inhalt haben, führen wir noch den Scenengang eines Stückes an, in der die Geschichte vom verlorenen Sohn behandelt ist. Jedes kleine, in den Peregrino eingeschaltete, Auto ist, wenn man der dort befindlichen Angabe trauen darf, am Feste des h. Jakob aufgeführt worden. Im Beginn desselben unterredet sich der junge Damasceno mit seinem Vagen, der Jugend, welche ihm den Aufenthalt im Hause seines Vaters als trübselig schildert und ihn antreibt, in's fröhliche Leben hinauszugehen. Der Jüngling läßt sich verleiten, und bittet den Vater,

ihm sein Erbtheil anzuzahlen, damit er auf Reisen gehen könne; dieser will den Sohn, den er vor allen seinen Kindern liebt, nur ungern ziehen lassen, gibt aber zuletzt seine Einwilligung. Bald sieht man den Tamasceno in fröhlichem Aufzuge die Welt durchreisen, von einem zahlreichen Gefolge begleitet, unter dem sich auch die Anschweifung, die Lust, die Thorheit, die Schmeichelei und andere Laster befinden. Die lustige Gesellschaft kehrt in dem Hause der Schwelgerei ein und feiert dort unter Tänzen und Gesängen eine Orgie, bei welcher das Spiel, in der Tracht eines Harlekins, den Lustigmacher abgibt. Wir werden von diesem, mit wahren Humor geschilderten, Feste auf die Trist eines Hirten und zu einer seiner idyllischen Scenen versetzt, deren Schilderung dem Lese immer so vorzüglich gelang. Nach einigen episodischen Ausritten erscheint Tamasceno, aller seiner Habe und selbst seiner Kleider beraubt, und bittet um ein Unterkommen. Der mitleidige Hirt nimmt ihn unter seine Knechte auf, und der verirrete Jüngling sucht nun, voll Scham über seine Vergehungen, diese durch Ruhe und treue Arbeit wieder gut zu machen. Zuletzt kehrt er ruhig und um Vergebung flehend in's Elternhaus zurück und wird von dem Vater mit tausend Freudenbezeugungen empfangen. Ein anderer der Söhne verwundert sich, daß dem Gefallenen mehr Huld zu Theil werde, als ihm, der doch nie vom rechten Pfade gewichen; der Vater aber bescheidet ihn mit der Antwort: die größte Freude, die ein Vaterherz empfinden könne, sei die über die Rückkehr eines verlornen Sohnes.

Als Beispiel eines *Auto al nacimiento* möge das Stück *El Tirano castigado* dienen. Zuerst treten die

Reid und die Pöbheit auf und berathen sich über die neuen Mittel, die sie anwenden wollen, um der Menschheit zu schaden. Dann erscheint Lucifer auf einem feurigen Throne, von den übrigen gefallenen Engeln umgeben, zu seinen Füßen das Menschengeschlecht in Ketten; er rühmt sich seiner Herrschaft, die sich durch die erste Schuld des Menschen über die ganze Erde verbreitet habe, und ruft die höllischen Geister zu neuen Kämpfen gegen den Himmel auf. Das Menschengeschlecht bekennt seine Schuld, spricht aber zugleich seine Hoffnung auf den zu erwartenden Heiland aus, der es aus dem Pann der Sünde erlösen werde. Hierüber geräth Lucifer in Wuth; er setzt den Fuß auf die Brust seines Gefangenen und läßt ihn in einen düstern Kerker führen; dieser aber verkündigt ihm im Abgehen, daß bald ein Mächtigerer dem Reich der Hölle ein Ende machen werde. Satan tritt bestürzt auf und spricht zu dem Fürsten der Finsterniß: „Verlaß, mächtiger Lucifer, die Ufer des Sycytus und den Strogischen Sumpf, laß das wüste Getöse deines thränenvollen Reiches verstummen, laß deine Furien ihre Geißeln inne halten und alle deine Verdammten meinen Worten ein Ohr leihen.“

Lucifer. Was gibt es, Satan? Oeffnet sich der Himmel und träufeln die Wollen jenen Thau herab, nach dem die Welt schmachtet? Nimmt der Löwe die Gestalt des Lammes an? Kommt der ewige Moses in seinem Körbchen aus dem wasserreichen Strom herabgeschwommen, der das Meer der Gnade ist? Hat sich im Osten der Regenbogen der Gnade und des Friedens gezeigt? Brachte die jarte Taube den grünenden Oelzweig zur Arche und mir die traurige Cypresse? Ist jenes mächtige Weib geboren,

das den Fuß auf meinen hohen Nacken setzen soll, jene Jungfrau, welche die Mutter eben dessen werden soll, der ihr Vater ist? — Du sprichst nicht? Rede, und sollte es auch mein Todespruch sein!

Satan. Die Nacht sah ich den Himmel sich öffnen und aus seinem Schooße, von strahlendem Licht und tausend schönen Seraphim umgeben, die ewige Weisheit herabsteigen. Sie hatte die Gestalt des Erzengels Gabriel angenommen und schwebte, auf beide Sphären blendenden Glanz verstreuend, zur Erde nieder, wo sie über Nazareth den Flug anhielt und sich zur Gattin des Joseph herabließ. Was sie dort that und sprach, vermochte ich nicht zu sehen und zu hören, denn ich war geblendet und betäubt.

Lucifer schäumt vor Wuth über diese Nachricht und beschließt, durch neue Künste dem Heil der Menschheit entgegenzuarbeiten. Man erblickt das Menschengeschlecht, klagend und den Himmel um Erlösung ansehend, in seinem Kerker; die Prophezeiung, in Gestalt einer Zigeunerin, tritt auf und verkündigt ihm das zu erwartende Heil. Die Scene wird dann nach Bethlehem verlegt. Joseph und Maria kommen in ärmlichem Aufzuge an und klopfen an mehrere Häuser ihrer Verwandten, um ein Unterkommen zu suchen; aber Lucifer und Satan flüstern den Hauseigenthümern zu, sie nicht einzulassen; die Thüren werden vor ihnen geschlossen und es bleibt ihnen zuletzt nichts übrig, als in einem ärmlichen Stall ein Obdach zu suchen. Die folgenden Auftritte spielen unter Hirten und haben im Anfang einen ganz prosanen Charakter, indem sie die Liebchaften und Zänkereien unter denselben schildern; dann erscheint ein Engel, stimmt das Gloria in ex-

celsis Deo an, kündigt die Geburt des Heilandes an und fordert die Hirten auf, den Neugeborenen anzubeten. Man sieht hierauf Maria, vor dem Christkinde knieend. Sie betet ein Sonett, und Joseph verteidigt sodann seine Bedenke mit den übrigen. Die Hirten nähern sich anbetend, dem göttlichen Knaben Geschenke darbringend, und die Prophezeiung führt das Menschengeschlecht herbei, um ihm die Erfüllung seiner Weissagung zu zeigen. „Ad- nigin des Himmels, Herrin der Menschen und der Engel; weiße Lilie des Idaleo, unbesiegt von jedem Mafel der Schuld; leuchtender Morgenstern, den die Finsterniß der Sünde nie zu verdunkeln vermochte; Spiegel, in dem der ewige Vater sein göttliches Bild betrachtet; du bringst den Krieten nach dem langen Kampfe!“ Während die um die Krippe Versammelten einen frommen Gesang anstimmen, in den die Engel einfallen, tritt Lucifer in ohnmächtigem Grimm auf und will einen Angriff auf den Neugeborenen machen; aber als er die Schwelle überschreiten will, wird er von der göttlichen Gegenwart überwältigt und muß sich besiegt zu den Füßen der heiligen Jungfrau schmiegen. Mit dieser Demüthigung Lucifer's endigt das Weihnachtspiel.

Es war unerlässlich, den Inhalt einiger Actos darzu- legen, weil nur so ein ungefährer Begriff von der Beschaf- fenheit dieser, allen übrigen Schauspielgattungen so un- ähnlichen, Studie gegeben werden konnte. Aber freilich er- scheint in solchen Inhaltsübersichten nur das nackte Skelett der äußeren Handlung, das sich oft seltsam genug ausneh- men muß. Der blendende Glanz der Poesie, die Fülle der das Ganze durchziehenden, das Gerüste mit dem Rhyth-

sien verknüpfenden, symbolischen Beziehungen, die tiefen Mitleid in die Menschenseele und in die Geheimnisse der Schöpfung — kurz alles das, was diesen wunderbaren Dichtungen erst die eigentliche Bedeutung gibt und den unvergänglichen Werth sichert, kann nur aus der Lesung der Werke selbst klar werden.

In eine unendlich verschiedene Sphäre wird man versetzt, wenn man von den Autos zu den Extrameses übergeht. Diese kleinen burlesken Darstellungen, oft nur abgerissene Scenen ganz ohne dramatisches Interesse, sind von dem rastlos producirenden Dichter ohne Zweifel in wenigen flüchtigen Augenblicken hervorgebracht worden; allein treffliche Züge von der Art, wie sie in dieser Gattung überhaupt Platz finden können, wußte seine eifertige Feder auch hier wie im Fluge hinzuworfen. An jeden Scherzen und belustigenden Situationen ist kein Mangel, und die Thorheiten und Lächerlichkeiten der Menschen werden aufs launigste und mit ächter Komik gezeichnet. Nur Reinheit des Scherzes darf man nicht in einer Gattung von Stücken suchen, die sich ihrem Wesen nach durchaus im Gebiete des Burlesken bewegt, vor Allem darauf ausgeht, kräftig zu ergötzen, und zu diesem Zweck hier und da selbst zügellose Possenteiferei nicht verschmäht.

Pope's Proas sind fast sämmtlich nur Monologe, nicht kleine, auf das Hauptstück vorbereitende Dramen, wie sie, später hier und da vorkommen. Diese Monologe, die meistens zu dem folgenden Schauspiel nur in ganz loser Relation stehen, enthalten theils Erzählungen und Schwänke, theils Allegorien über die Beziehungen zwischen Autor und Publicum, theils muntere Anreden an die Zuhörer und

vergleichen. Ihr literarischer Werth ist meistens nur gering und sie scheinen ihr Entstehen mehr der Convenienz und dem Begehren der Theaterdirectoren, als dem Triebe des Dichters zu verdanken.

Die Betrachtung der Werke des Lope de Vega, die, wie weitläufig sie auch ausgefallen ist, doch in einem Buche, das die ganze Schauspielliteratur der Spanier in seinen Kreis zieht, noch bei Weitem nicht mit erschöpfender Ausführlichkeit angestellt werden konnte, ist hier abzubringen, damit auch für die Leistungen der zahlreichen Nebenbuhler dieses Dichters noch Raum offen bleibe. Denn obgleich durch Letzteren eine solche Fülle vielgestaltiger und verschiedenartiger Dramen erschlossen war, daß die spanische Bühne für ein ganzes Jahrhundert daran hätte genug haben können, so wollte der schöpferische Drang der Zeit sich doch noch durch mannigfache sonstige Werke und durch viele andere Individuen offenbaren. Bei Weitem nicht alle diese Dramatiker sind, wie man glauben könnte, als Nachahmer des Lope de Vega anzusehen; vielmehr behaupten viele derselben eine unabhängige Stellung und einen individuellen Charakter, der nicht verkannt werden kann, sobald man nur nicht an der äußeren Form kleben bleibt, die freilich den allgemeinen Grundzügen nach in allen spanischen Schauspielen dieser Zeit dieselbe ist.

Wir haben unsere Aufmerksamkeit zu nächst verschiedenen Dichtern zuzuwenden, die gleichzeitig mit Lope de Vega den nämlichen Weg zur Umgestaltung und Ausbil-

dung des spanischen Schauspiels einschlugen. Der Uebergang zu diesen wird am besten durch den Cervantes vermittelt, welcher, nachdem er von der wunderwürdigen Wirkksamkeit des berühmteren Autors gesprochen hat, fortfährt:

„Aber deshalb, da Gott nicht Allen Alles gibt, werde der Werth der Arbeiten des Doctors Ramon, welche nach denen des großen Lope die zahlreichsten waren, nicht verkannt. Die überaus kunstreichen Erfindungen des Licenciaten Miguel Sanchez, die Gravität des Doctors Mira de Mesqua, der vorzügliche Fierde unserer Nation, bleiben hoch geschätzt, und ebenso die Sinnigkeit und die unzähligen geistvollen Einfälle des Canonikus Tarrega; die Humuth und Süßigkeit des Don Guillen de Castro die Feinheit des Aguilar; die Pracht, das Gepränge, der Pomp und die Grandezza der Schauspiele des Luis Velaz de Guervara, so wie die Comödien (eines sinnreichen Kopfes, des Don Antonio de Galarza, mit denen es jetzt ein Ende hat ¹⁴²⁾, und die, welche wir nach den „Verträgeren Amor's“ von Gaspar de Avila noch erwarten dürfen. Alle diese und noch einige Andere haben dem großen Lope bei der Aufrichtung des großen Gebäudes der spanischen Comödie geholfen.“

Diesen Namen sind noch viele andere hierher gehörige hinzuzufügen, die am geeigneten Orte genannt werden sollen. Zunächst richtet sich unser Blick auf eine Gruppe von Ba-

¹⁴²⁾ So wird diese oft mißverständene Stelle richtig übersetzt. *Katar en jerga* sagt man von Dingen, welche angefangen, aber nicht zu Ende gebracht worden sind. Die Erklärung davon steht weiter unten.

lenclanischen Dramatikern, zu welcher mehrere der von Cervantes hervorgehobenen Dichter gehören ¹⁴⁴⁾).

¹⁴⁴⁾ Die, freilich nur sehr dürftigen, Notizen über die Theaterdichter von Valencia, die wir im Folgenden haben benutzen können, finden sich in den Werken: Biblioteca Valencina por Josef Rodriguez con la Continuacion de Ignacio Savalla. Valencia, 1747. fol. — Escritores del Reyno de Valencia desde el año 1338 hasta el de 1747 por Vicente Ximeno T. I y II. Valencia, 1747. — Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros dias, con adiciones y enmiendas á la de D. Vicente Ximeno, por D. Justo Pastor Puater. 2 tomos. fol. Valencia, 1817—20. — Eine Auswahl von Schauspielen dieser Dichter ist in folgenden beiden äusserst seltenen Bänden enthalten, deren Inhaltsverzeichnis wir vollständig mittheilen:

Doze Comedias de quatro Poetas naturales de Valencia. Valencia, 1608. Barcelona, 1609 und Madrid, 1614.

El Frado de Valencia.

El Esposo sagido.

El cerco de Rodas.

La perseguida Amaltea.

La sangre leal de los Montañeses de Navarra.

Las suertes trocadas y torneos venturoso.

La Gitana melancolica.

La suera humilde.

Los Amantes de Cartago.

El Amor constante.

El Cavallero bobo.

El Mijo obediente, de Miguel Beneyto.

Norte de la Poesia Española ilustrado del Sol de doze Comedias (que forman segunda parte de laureados Poetas Valencianos) y de doze escogidas Loas. Sacado a luz por Aurelio Mey. Valencia, 1616.

El marido asegurado, de D. Carlos Boyl Vives de Canesmas.

El cerco de Pavia, del Canónigo Tarrega.

La fundacion de la orden de N. Señora de la merced, del mismo.

} del Canónigo
Tarrega.

} de Gaspar Aguilar.

} de Guillen de Castro.

In dem reichen und blühenden Valencia, das, wie wir sahen, schon von Alters her eine stehende Bühne besaß und etwa gleichzeitig mit der Errichtung der Theater de la Cruz und del Principe in Madrid ein neues, besser eingerichtetes Schauspiellocal, den *Corral de la Olivera*, erhielt, scheint das Drama schon bald nach dem Aufstehen des Virues' dieselbe Gestalt gewonnen und die nämlichen Formen angenommen zu haben, welche es während seiner ganzen Blüthenperiode beibehielt. Diese Formen waren durch den bisherigen Entwicklungsang der dramatischen Literatur so sehr vorbereitet und nahe gelegt, daß man nicht zu supponiren braucht, dieselben seien von Madrid nach Valencia eingewandert und von den Dichtern der letztern Stadt erst adoptirt worden, nachdem sie mit den Werken des Lope de Vega Bekanntschaft gemacht. Eine historische Notiz wenigstens, auf welche diese Annahme gegründet werden könnte, ist nicht vorhanden. Ober ließe sich muthmaßen, Lope de Vega, der sich, wie in seiner Biographie klar wurde, in den Jahren zwischen 1588 und 1595 in Valencia aufhielt, sei durch die dort gesehenen Stücke angeregt worden, das Schauspiel in ähnlicher Weise zu bearbeiten

La duquesa constante, del mismo.

El triunfante Martirio de S. Vicente, de Ricardo de Turia.

La belligera Española, del mismo.

La burladora burlada, del mismo.

La fe pagada, del mismo.

El mercader amante.

La fuerza del interes.

La suerte sin esperanza.

El gran Patriarca D. Juan de Ribera.

} por Gaspar Aguilar.

und die neue Form des Drama's auf die Bühne von Madrid zu verpflanzen.

Ein Vereinigungspunkt für die Schöngelister von Valencia war die Akademie de los Nocturnos, welche die erste ihrer, für wissenschaftliche Vorträge und poetische Mittheilungen bestimmten, Zusammenkünfte am 4. Oktober 1591 hielt.¹⁴⁵⁾ Unter den Mitgliedern dieser Versammlung, deren Verzeichniß noch vollständig vorhanden ist, werden die vorzüglichsten derjenigen Dichter genannt, welche damals die Valencianischen Bühnen mit Schauspielen versahen, nämlich Tarrega, Aguilar, Poyl, Ferrer, Benetos und Guillen de Castro. Diese Männer, namentlich die beiden ersten und der letzte, erfreuten sich zu ihrer Zeit einer bedeutenden Celebrität, wie aus den vielfachen Lobeserhebungen hervorgeht, die ihnen von gleichzeitigen Schriftstellern gespendet werden¹⁴⁶⁾; seitdem aber sind sie so gänzlich in Vergessenheit gerathen, daß sie, mit Ausnahme des Guillen de Castro, seit zwei Jahrhunderten vielleicht hier zum ersten Mal wieder genannt werden.

Francisco Tarrega, Doctor der Theologie und Canonicus zu Valencia, scheint, da er schon 1591 einen Ehrenplatz in der erwähnten literarischen Gesellschaft einnahm, sich schon vor diesem Jahre als Dichter hervorgethan zu haben. Sein Ruhm ist von Vicente Mariner in einem pomphaften lateinischen Lobgedicht besungen worden, das

¹⁴⁵⁾ E. Notas de Cerda à la Diana enamorada de Gil Polo. Madrid, 1808. S. 315 ff.

¹⁴⁶⁾ E. Lope de Vega Arcadia B. V. — Dorotea B. V. — Laurel de Apolo. — Cervantes, Viage al Parnaso. — Rojas, Loa de la Comedia.

sich indessen in ganz allgemeinen Phrasen bewegt und über seine Lebensverhältnisse keine Auskunft gibt. Seine Schauspiele gehörten gegen Ende des sechzehnten und in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts zu den beliebtesten. Sie können mit denen Lope de Vega in keiner Art concurriren; es fehlt ihnen an Genialität der Erfindung und an hervorragender Originalität; aber sie sind mehrertheils glücklich erfunden, mit großer technischer Gewandtheit durchgeführt, und beschäftigen die Aufmerksamkeit in angenehmer Weise. Besonders gern gesehen war seine Comödie *La Enemiga favorable*, deren auch Cervantes im Don Quixote rühmend erwähnt. Der Inhalt derselben ist in der Kürze folgender. Die Königin Irene, die ihren Gemahl, den König, aus leidenschaftlichster Liebe, fügt der Gräfin Laura, die ihr Ursache zur Eifersucht gegeben hat, eine gräßliche Beleidigung zu. Diese, um sich zu rächen, bestimmt ihren Geliebten, Belisardo, die Königin fälschlich des Ehebruchs mit dem Herzog Norandino anzuklagen. Belisardo führt den Anschlag aus, indem er die Gunstbezeugungen, welche Irene dem Herzog wegen seiner Verdienste widerfahren läßt, vor dem König in ein falsches Licht zu rücken weiß. Es wird ein Kampf angeordnet, der als Gottesgericht die Schuld oder Unschuld der Königin darthun soll. Der Ankläger, dessen Name nicht bekannt geworden ist, erscheint mit geschlossenem Visir an den Schranken und fordert diejenigen zum Zweikampfe heraus, die seine Beschuldigung für unwahr halten sollten. Da treten auf einmal drei Ritter, gleichfalls mit verhülltem Gesicht, hervor und erklären sich bereit, die Ehre der Königin zu vertheidigen. Der eine ist der Herzog Norandino;

der Zweite der König, der noch immer nicht vollkommen von der Schuld seiner Gemahlin überzeugt ist; der Dritte Laura, deren Gewissen sich inzwischen geregt hat und die nun, voll Reue über ihren Schritt, selbst mit eigener Lebensgefahr, Irenens Ehre retten will. Die Königin, von den Kampfrichtern aufgefordert, einen von den drei Rittersn zu ihrem Verteidiger zu bestimmen, wählt Laura, als den schwächsten unter den Dreien, weil sie in dem Ankläger ihren Gemahl vermuthet und als treue und liebende Gattin diesen in möglichst geringe Gefahr bringen will. Oben erschallt das Signal zum Angriff, als vom Thurm das Ave Maria gehört wird; Alle knien zum Gebete nieder und in diesem Moment enthüllt sich Laura, verkündet die Unschuld der Königin und fordert den Ankläger auf, ihrer Aussage beizustimmen, indem sie ihm unter dieser Bedingung ihre Hand zusagt. Velisardo willigt ein, die Königin steht von jedem Verdacht gereinigt da und Alle, sich gegenseitig verzeihend, umarmen sich.

In diesem durchaus lobenswerthen Stücke verdient eben so die feine Zeichnung der Charaktere, namentlich des Königs, der Königin und der Laura, wie die Kunst, mit der das Interesse von Anfang bis zu Ende aufrecht erhalten wird, unbedingte Anerkennung. An ähnlichen Vorzügen haben denn auch die übrigen Comödien des Tarrega mehr oder minder Theil. Außer den neun Dramen von ihm, die sich in der oben angeführten Sammlung finden, werden (von Lorenzo Gracian, in seiner *Arte del Ingenio*) noch zwei andere erwähnt, *La gallarda Ireno* und *El principe constante*, letzteres vermuthlich gleichen Inhalts mit der späteren berühmten Tragödie des Calderon. Tar-

rega's Heiligen. Comödie *La fundacion de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* leidet an den Abenteuerlichkeiten, von denen sich auf diesem Gebiet kein spanischer Dichter ganz frei zu halten gewußt hat, ist aber voll schöner Einzelheiten. Sie behandelt die Geschichte des *Pedro Armengol*, der anfänglich Räuber ist, aber plötzlich bekehrt wird und nun seine früheren Sünden durch ein ganz der Frömmigkeit gewidmetes Leben gut zu machen sucht, als Sklavenauflöser nach Algier geht, dort seine Schwester als Knechtin und Geliebte des *Dev's* findet und sie wieder bekehrt, von den Mohren hingerichtet, aber durch die heilige Jungfrau auf wunderthätige Art am Leben erhalten wird und, so gerettet, eine große Zahl von Christensklaven befreit, mit welchen er nach Spanien eilt und dort unter dem Schutze des Königs von Aragon den Orden der Redemptoren stiftet.

Fast überall, wo von *Larrega* die Rede ist, wird er mit *Caspar Aguilar* zusammen genannt, der ziemlich gleichen Alters und durch Freundschaft mit ihm verbunden gewesen zu sein scheint. Dieser Aguilar, der den Beinamen *El discreto Valenciano* führte, stand in Diensten des Grafen von *Ghelva* und des Herzogs von *Gandia*. Ueber sein Leben ist nichts weiter bekannt; in Bezug auf seinen Tod aber wird erzählt, er sei aus Gram gestorben, weil ein elegantes Gedicht, das er für die Hochzeitsfeier eines Großen verfaßt, nicht die erwünschte Aufnahme gefunden habe. Seine Schauspiele ähneln in allen ihren Eigenschaften so sehr denen seines Landmannes und Zeitgenossen, daß es selbst für den größten Kenner schwer sein möchte, sie von diesen zu unterscheiden. Glückliche Kombi-

nation des Plans, seine Charakteristik, so wie Eleganz und Wärme der Darstellung sind die Vorzüge, die ihnen einen nicht unbedeutenden Werth sichern, sie aber freilich noch nicht in die Reihe der ausgezeichnetsten spanischen Dramen stellen können. Die Phantasie des Aguiilar, wenn auch nicht ganz unergiebig, war nicht so reich, seine poetische Ader strömte nicht so voll, wie die des Lope de Vega, und konnte daher auch keine so hinreißende Wirkung hervorbringen; dagegen aber sicherte das mehr ebene Geleise, auf dem er sich bewegte, ihn auch vor den Verirrungen, zu denen eine allzu ungehörte Einbildungskraft verführen konnte. Die beliebteste seiner Comödien war *El mercader amante*, ein nicht allein von Cervantes, sondern auch sonst mit Auszeichnung genanntes Stück, dessen Handlung im Abriß folgende ist. Belisario, ein reicher Kaufmann, schwankt in seiner Wahl zwischen zwei Mädchen und wünscht, bevor er sich entscheidet, sich vor allen Dingen zu vergewissern, ob er auch etwa bloß seines Reichthums wegen geliebt werde. Zu diesem Zweck gibt er vor, sein Vermögen durch einen Unglücksfall verloren zu haben, und verabredet sich mit einem seiner Handlungsbedienten, Astolfo, in dessen Hände er sein Vermögen legt, zu einem Plan, der die Wahrheit an's Licht bringen soll. Astolfo, anscheinend reich geworden, tritt als Bewerber um die Gunst der beiden Schönen auf; die Eine derselben wird dem verarmt Geglaubten ungetreu und gibt dem neuen Freier den Vorzug, die Andere aber hält die Prüfung aus. Die Entwicklung, daß Belisario's Armuth und Astolfo's Reichthum als Fiktion erkannt werden und daß

¹⁰⁷⁾ Siehe z. B. Alonso mena de muchos años. Barcelona, 1423, fol. 147, b.

die wahrhaft Liebende durch die Hand des Geliebten belohnt wird, ergibt sich von selbst. — In diesem Schauspiel sind (ein bei den alten Spaniern selten vorkommender Fall) die sogenannten Einheiten des Orts und der Handlung aufs genaueste beobachtet, und die der Zeit ist wenigstens nicht gröblich verletzt, eine Eigenheit, welche bei den Verteidigern der Regelmäßigkeit ohne Zweifel großen Beifall fand, in unseren Augen aber weniger hoch anzuschlagen ist, als die Hülle von anmuthigem Detail und treffenden Charakterzügen, welche die ziemlich trivial erfundene Fabel schmückt. — In *Los Amantes de Cartago* hat Aguilar die Geschichte der Sophonisbe nicht ohne Glück und theilweise mit acht tragischer Kraft behandelt. — Auch seine *Venganza honrosa* enthält manche wahrhaft interessante Situationen und gibt ein günstiges Zeugniß für sein Talent, einen Plan anzulegen und durchzuführen. Porcia, die Tochter des Herzogs von Mantua, hat sich dem Wunsche ihres Vaters gemäß mit Norandino, dem Herzog von Mailand, vermählt, obgleich sie mehr Neigung für den Herzog Nilsso von Ferrara fühlte. Nilsso, über den Verlust der Geliebten tief betrübt, sucht das Verhältniß zu ihr auch nach der Vermählung fortzusetzen und begibt sich verkleidet nach Mailand, wo er die alte Liebe in Porcia's Busen wieder ansacht und sie zuletzt überredet, mit ihm zu entfliehen. Der betrogene Gatte setzt den Flüchtigen nach, aber vergebens, worauf er beschließt, allein in Verkleidung an den Hof von Ferrara zu gehen, um sich an der treulosen Gemahlin und an dem Räuber seiner Ehre zu rächen. Unterwegs hat er Gelegenheit, dem Octavio, Sohn des Gouverneurs von Ferrara, das Leben zu retten, welches durch den menschenmörderischen

Ueberfall eines gewissen Oracio gefährdet ist. Oracio wendet seinen Grimm nun gegen Norandino und liefert denselben unter der falschen Beschuldigung, er sei ein Vandal, an Astolfo aus. Dieser erkennt ihn als den Herzog von Mailand und verurtheilt ihn, um sich seines verdähten Feindes zu entledigen, unter Zustimmung der ebrecherischen Borcia, zum Tode. Das Urtheil wird wirklich ausgeführt, aber durch Veranstaltung des Gouverneurs, der dem Ritter seines Sohnes zum Tausch verpflichtet ist, nur auf scheinbare Art, so daß Norandino in Wahrheit am Leben bleibt und weiter an seinem Racheplan arbeiten kann. Der Herzog von Mantua hat inzwischen einen Kriegszug veranstaltet, um seine Tochter von ihrem Räuber zurückzufordern; Astolfo zieht sich, um dem Angriff trogen zu können, in ein auf steilem Felsen gelegenes Schloß zurück, das er durch Kunst noch mehr besfestigen läßt. Der allgemein todt geglaubte Norandino mischt sich nun verkleidet unter die Arbeiter an den Festungswerken, indem er auf den günstigen Moment zur Ausführung seines Vorhabens wartet. Die Belagerung beginnt und die Eingeschlossenen leisten tapfern Widerstand; aber eines Tages öffnen sich die Thore der Festung; Norandino, nun wieder in fürstlicher Tracht, schreitet an der Spitze eines Trauerzuges hervor und legt die Häupter Astolfo's und Borcia's dem Herzog von Mantua zu Füßen. Dieser, obgleich den Tod der Tochter beklagend, erkennt die Gerechtigkeit der an ihr und ihrem Vuhlen genommenen Rache an.

Die vier noch vorhandenen Comödien von Luis Ferrer de Cardona, Gouverneur von Valencia, der als

Schriftsteller den Namen Ricardo de Turia annahm, zeigen keine hervorragende Begabung. *La sé pagada* ist eine von jenen gewöhnlichen, mit romanhaften Begebenheiten, Kämpfen zwischen Mohren und Christen, Gefangen-nehmungen und Lebensrettungen vollgepfropften Comödien, wie man sie selbst damals auf der spanischen Bühne schon zum Ueberdruß gesehen hatte. In *La belligera Española* haben wir Amerika und den Krieg zwischen Araucanern und Spaniern, Schlachtlärm und Bühnenspektakel aller Art, aber trotz aller aufgebauten Mittel nur ein sehr schwaches Interesse. Das beste unter den Stücken des Ricardo de Turia ist *La burladora burlada*, ein Intriguenspiel, dem es nicht an sinnreicher Anlage und geistvollen Wendungen der Action fehlt. Mehr Beachtung als diese Schauspiele verdient indessen die von derselben Hand herrührende „Apologie der spanischen Comödie“, die sich vor dem schon angeführten Norte de la Poesia española befindet. Hier wird die nationale Schauspielersform mit Geist und einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen theoretischen Einsicht gegen die „Terentianer und Plautisten“ verteidigt, „die alle Comödien, welche in Spanien gedichtet und aufgeführt werden, allgemein hin verdammen und dabei Gründe vorbringen, wie etwa den folgenden: wenn das Drama ein Spiegel der Begebenheiten des menschlichen Lebens sein soll, wie ist es da zulässig, daß Einer in der ersten Jornada geboren werde und in der zweiten schon als erwachsener Mensch aufstehe?“

Von Carlos Boyl (gestorben 1621) ist nur noch eine einzige Comödie vorhanden; ebenso von Miguel Beneyto, und beide, obgleich keineswegs schlecht zu

nennen, zeichnen sich zu wenig durch eigenthümlichen Charakter aus, als daß sie, wo noch so vieles Wichtigere Beachtung fordert, unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen verdienten. An die Genannten schloß sich noch Vicente Merián, vorzüglich als Verfasser von Autos bekannt.

Bei Weitem der ausgezeichnetste unter allen diesen Valencianern war

Guillen de Castro,

ein oft erwähnter, aber wenig gekannter Dichter. Die Aussprüche Voltaire's, von dem er der Verfasser der ersten wahren Tragödie im neueren Europa genannt wurde, und Corneille's, der ihn als Urheber des Gid anerkannte, sind vielfach wiederholt worden, ohne daß sie zu weitem Untersuchungen über sein Leben und Wirken angeregt hätten. Das Buch des Lord Holland, dessen Titel in dieser Hinsicht einigen Aufschluß verspricht, enthält nicht viel mehr als eine Analyse des genannten Stücks und gibt nicht einmal die leicht zugänglichen, wenn auch spärlichen, biographischen Notizen, welche hier folgen ¹⁴⁹⁾.

Guillen de Castro v. Pelvis, aus einer alten und angesehenen Familie stammend, ward 1569 zu Valencia geboren. Früh entwickeltes poetisches Talent machte ihn zu einer Zierde der Academie de los nocturnos, brachte ihn mit dem berühmtesten Dichtern seiner Vaterstadt, Tarraga, Aguilar, Arieda in Verbindung, und gewann ihm die

¹⁴⁹⁾ Sie sind hauptsächlich aus R. Antonio, Ximeno, Rodriguez und Vautier, welchem letztem es zuerst gelungen, Geburts- und Sterbedate des Dichters nachzuweisen.

Gunst der einflussreichsten Großen damaliger Zeit. Von einem untergeordneten militairischen Posten, den er in Valencia bekleidete, erhob ihn der Graf von Penavente zum Befehlshaber einer Festung im Neapolitanischen; und nicht minder begünstigten ihn die Herzoge von Ossuna und Olivares. Aber nicht so glücklich wie der Beginn war die spätere Zeit seines Lebens. Ob unverschuldetes Mißgeschick ihn betroffen, ob er durch unruhige Gemüthsart und Ungeschmeidigkeit dasselbe herbeigerufen, ist zweifelhaft; die Zeit seiner Rückkehr nach Spanien gleichfalls. Man weiß nur, daß er, um sich und seiner zweiten Frau Unterhalt zu verschaffen, genöthigt wurde, um Geld für die Bühne zu arbeiten. Seine letzten Jahre scheint er in Madrid verlebt zu haben, wo er wahrscheinlich mit Lope de Vega und dessen Familie befreundet war. Den ersten Band seiner Comödien ¹⁴⁹⁾ widmete er der Marcela, der Tochter Lope's,

¹⁴⁹⁾ Die Sammlung der Comedien des Guillen de Castro ist von außerordentlicher Seltenheit, weshalb wir hier ihren Titel und Inhalt angeben:

Primera Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Felipe Mey, 1631.

El perfecto Caballero. El Conde Alarcos. La humildad oobera. D. Quixote. Las mocedades del Cid 1. y 2. parte. El desengaño dichoso. El Conde Dirlas. Los mal canones de Valencia. El nacimiento de Montesinos. El Curioso impertinente. Frasco y Filomena.

Segunda Parte de las Comedias de D. Guillen de Castro. Valencia, por Miguel Sorolla, 1633.

Esgañarse cogiéndose. El mejor esposo. Los enemigos hermanos. Cuánto se estima el honor. El Narciso en su opinión. La verdad averigunda y cogiéndose casamiento. La justicia en la piedad. El pretendor con pobreza. La fuerza de

und des Letzteren *Almenas de Toro* sind mit einer Dedication an ihn versehen, welche Hochachtung vor seinem Talent wie vor seinem Charakter ausspricht. Daß er auch mit Cervantes in freundschaftlichen Verhältnissen gestanden, ist eine bloße Vermuthung; denn Alles, was wir von einem Bezuge der beiden Männer zu einander wissen, beschränkt sich darauf, daß unser Dichter die Stoffe von dreien seiner Schauspiele aus den Werken des Cervantes entlehnt und dadurch seine Hochstellung des überlegenen Geistes anerkannt hat, dieser aber die Fähigkeit und Annuth des Guillen de Castro preißt.

Im Jahre 1631 starb der Letztere in so großer Eile, daß er im Hospital der Krone von Aragon begraben werden mußte.

Der erste Theil der *moedades del Cid* nimmt bei Betrachtung von Guillen de Castro's Werken, wegen der berühmten französischen Nachahmung sowohl als wegen seines selbstständigen Werthes, die meiste Aufmerksamkeit in Anspruch. Um zu einer Vergleichung des Corneille'schen Drama's mit dessen seltenem Original anzutreten, werde hier der Gang und die Sceneufolge des letzteren angegeben¹⁵⁰⁾.

In cuatro actos. El vicio en los extremos. La fuerza de la Sangre. Dido y Eneas.

Zwei andere Stücke von ihm stehen unter den oben angeführten *Donas Comedias de IV. Ingenios Valencianos*.

¹⁵⁰⁾ Man hat behauptet, Corneille habe noch ein zweites Drama, das die anfallendste Ähnlichkeit mit seinem Cid zeigt, den *Hombre de su padre* von Juan Bautista Diamante, denugt. Die Uebersetzung dieses Stücks mit dem französischen ist allerdings so archaisch, daß sie sich nur durch Nachahmung erklären läßt; allein wie einzig-

Die bekannten Volksromane vom Cid bilden die Grundlage der *Mocedades* und sind stellenweise sogar mit großem Geschick in deren Dialog verwebt. Das Motiv aber, welches das Hauptinteresse des Drama's, den Kampf zwischen Liebe und Ehre, bedingt, scheint dem Guillen de Castro eigenthümlich zu gehören; denn die Romane erwähnen einer frühern Liebe des Cid zu Ximenes nicht.

Im Beginn des Stücks wird dem Rodrigo vor verammeltem Hofe der Ritterschlag ertheilt; die Reden Ximenes und der Infantin deuten auf eins der Hauptmotive der folgenden Handlung, die Leidenschaft Beider für den jungen Helden, hin; gleich vortrefflich ist in dieser Scene der hochfahrende Charakter des Prinzen Don Sancho durchgeführt und mit der edlen Würde des Cid in Contrast gebracht. Nach beendigter Ceremonie bleibt der König mit seinen vier Räten, unter denen auch Graf Logano und Diego Ramirez, und theilt ihnen mit, er habe den Reglern zum Er-

ein solches Beispiel in der alten spanischen Literatur auch darbieten möge, so kann hier doch nicht anders angenommen werden, als daß der Spanier den Franzosen nachgeahmt habe; denn Verneille's Cid erschien im Jahre 1638; der älteste Druck des *Monrador de su padre* oder scheint von 1630 zu sein (s. den II. Band der *Comedias sueltas escogidas de los mayores ingenios de España* Madrid, 1630) und viel vor dieser Zeit kann auch Diamante sich nicht als Dichter hervorgethan haben, da sein Name in keiner der früheren Sammlungen spanischer Comedien vorkommt und überhaupt von seinem Ehrwürdiger aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwähnt wird. Man kann übrigens dem französischen Dichter den Ruhm gönnen, der ihm aus dieser Nachbildung seines Cid zufließt, da der *Monrador de su padre* ein ganz geringfügiges Stück ist, das in seiner Hinsicht einen Vergleich mit den *Mocedades* anhält. Ueber den Werth Diamante im dritten Bande dieser Geschichte.

zuletzt des Prinzen gewählt; hiedurch glaubt sich Lopo zurückgesetzt, wirft dem Diego Valnez in bitterm Sarkasmen dessen Alter und Hinfälligkeit vor, geräth in heftigen Wortwechsel mit ihm und reicht ihm endlich einen Padenstreich. Der so beschimpfte Greis brüht in gebrochenen Worten seinen Schmerz über die Ohnmacht des Alters, so wie seinen Durst nach Rache aus. Die ganze Scene ist meisterhaft, der Dialog von höchster Lebendigkeit. — Der folgende Auftritt zeigt uns den Rodrigo mit seinen beiden jüngeren Brüdern; zu ihnen tritt ihr Vater, der verurtheilte Diego, mit zerbrochenem Stabe, und bricht in ein leidenschaftliches Selbstgespräch über die Qual ungerächter Kränkung aus. Dann ruft er, ganz wie in den Romanzen, den jüngsten Sohn herbei, preßt ihm die Hand zusammen, und entläßt ihn, da er Klagen über den Schmerz ausstößt, mit bittern Schmähungen; dasselbe wiederholt sich mit dem andern Sohn. Zuletzt ruft er den Rodrigo, der seinen Unwillen ausdrückt, daß die jüngeren Brüder den Vortritt vor ihm gehabt, als aber der Vater seine Hand ergreift und hineinbeißt, erzgrimmig ausrufend, er würde, wenn Jener nicht sein Vater wäre, ihm einen Padenstreich geben. „Das würde nicht der erste sein, den ich empfangen,“ erwidert Diego, spricht in einer Rede voll Feuer sein Entzücken über den muthigen Stolz des Sohnes aus und trägt demselben die Rührung seiner Ohre auf. Dann folgt ein Monolog voll lyrischen Schwunges, der Rodrigo's Kampf zwischen Pflicht und Liebe schildert; der Graf nämlich, an dem er des Vaters Ohre rächen soll, ist der Vater seiner geliebten Kimene. In der folgenden Scene wird dieser Seelenkampf des Jünglings weiter entwickelt, indem ihn in Kimenen, die

vom Balkone zu ihm spricht, die Stimme der Liebe ruft, das Auftreten des Grafen ihn an das Gebot der Pflicht mahnt; der Anblick des greisen Vaters macht dem Schwanken ein Ende. Es folgt ein kurzer und lebendiger, von Cornelle genau nachgeahmter Wortwechsel zwischen Rodrigo und dem Grafen; sie gehen kämpfend ab, und Letzterer ruft hinter der Scene: „Ich bin besiegt!“ Rodrigo tritt wieder auf, vor Lozano's Begleitern fliehend, die Infantin aber hindert seine weitere Verfolgung.

Im zweiten Akt wird dem König gemeldet, Rodrigo habe den Grafen getödtet; vor ihm erscheinen Kimena und Diego, jene mit einem blutigen Schnupstuch, dieser die Wange mit Rodrigo's Blut gefärbt; Jeder trägt seine Sache mit großer Lebendigkeit vor; Kimena sagt (wie bei Cornelle), der Tod habe ihren Vater gehindert, seine Befehle durch einen andern Mund, als den seiner Wunde auszu-
drücken, sie seien mit blutigen Zügen in den Staub geschrieben; Diego, er sei an Lozano's Leiche getreten, die Verleumdung mit dem Blute des Verleumdigers abzuwaschen. Der König verspricht Kimenen seinen Schutz und Rodrigo's Verhaftung. Prinz Sancho aber, dessen übermüthiger Charakter ihn bis zu Trohungen gegen den König treibt, verwendet sich für Diego. — Dann führt uns der Dichter Kimenen im Gespräch mit ihrer Vertrauten vor; sie enthüllt der Letzteren, wie, trotz dem Gebot der Ehre, ihre Liebe zu dem Mörder des Vaters nicht erloschen sei. Rodrigo, der ihr im Verborgnen zugehört hat, wirft sich ihr zu Füßen, sie bittend, ihren Vater an ihm zu rächen, wie er den seinen an Lozano gerächt. Sie verhehlt ihm ihre Zuneigung nicht, sagt aber zugleich, ihre Ehre werde sie antreiben, Alles zu

thun, um den Mörder ihres Vaters der Gerechtigkeit zu überliefern. — Sehr vorzüglich ist in dem nächsten Auftritt Diego's leidenschaftliches Entzücken bei der ersten Annäherung seines Sohnes, sein Frohlocken über die Rächung seiner Ehre, über die angestammte Tapferkeit seiner Familie, geschildert; er ermahnt den Sohn, die betretene Heldendahn zu verfolgen und in den Kampf wider die Mauren zu ziehen, wozu dieser auch hinwehrt, nachdem er den Segen des Vaters erhalten. — Als Gegensatz zu diesen bewegten Scenen wird nun das Leben der Infantin in ländlicher Einsamkeit geschildert. Mehrere Reiter sprengen vorüber, in deren einem sie Rodrigo erkennt, der sich vom Pferde schwingt und ihr für seine Rettung, die er ihrer Vermittlung schulde, Dank sagt; doch überschreitet er die Gränzen allgemeiner Galanterie nicht, während sie ihre zärtlichen Gefühle kaum zu verbergen vermag. Hieran schließt sich eine Kampfszene zwischen Mauren und Christen, worin Rodrigo einen Maurenkönig besiegt, und verkündigt, er müsse vor Ende des Tages noch zwei andere Könige zu Gefangenen machen; dann eine mit der Haupthandlung nur locker verbundene Episode, welche nur den heftigen und abergläubischen Charakter des Prinzen weiter ausmalt. Zunächst erscheint Rodrigo, die Kriegsbute dem Könige zu Füßen legend; der edle maurische Gefangene redet ihn *mio Cide*, mein Herr, an, und der König bestimmt, dies solle der beständige Beiname des Rodrigo sein. Von Keum tritt Jimena mit einem Gefolge von vier wehflagenden Dienern auf und trägt ihre Klage gegen Rodrigo genau in den Worten der Romanze vor. Der König verspricht ihr, den Eid wegen der Ermordung ihres Vaters zu verbannen.

Dritter Akt. Die Infantin vertraut dem Hösling Arias Gonzalo, nicht ohne einige Eifersucht durchschimmern zu lassen, daß Kimena, trotz ihrer anscheinenden Verfolgung des Sid, denselben unverkennbar liebe. Der König erklärt seine Absicht, die Entscheidung seines Rechtes auf die Stadt Salahorra einem Zweikampf anzuvertrauen, und wählt den Sid zu seinem Kämpfer. Ein Diener kündigt Kimena an, worauf der König klagt, sie werde ihm lästig und falle ihm immer mit ihren Anliegen beschwerlich. Hiervon nimmt Arias Veranlassung, die Bemerkung der Infantin über Rodrigo's und Kimenas Liebe mitzutheilen; eine Heirath zwischen Beiden werde das beste Mittel sein, alle Klagen zum Schweigen zu bringen. Ein Plan wird geschmiedet, um zu entdecken, ob die Versprochene wirklich Liebe für den Sid fühle. Kimena tritt ein, Recht fordernd und den König der Lässigkeit zeihend, wie zuvor; dann ein Diener, der die Nachricht bringt, Rodrigo sei getödtet. Jene, die Wahrheit des Berichts nicht bezweifelnd, sinkt ohnmächtig zu Boden. Da sie wieder zur Besinnung kommt, gesteht der König die List und den Zweck derselben ein; sie aber sucht den Beweis, den man von ihrer Betrübniß hernimmt, zu entkräften, und erklärt sich bereit, Hand und Eigenthum dem Edelmann, ihr halbes Eigenthum dem Manne geringern Standes zu schenken, der ihr Rodrigo's Haupt bringen werde. Der König, auf die Unüberwindlichkeit des Sid bauend, läßt diese Bedingungen bekannt machen. — Hierauf wird die aus den Romanzen allgemein bekannte Episode vom außsägigen Bettler, der sich nachher in den heiligen Lazarus verwandelt, eingeschaltet. Dann wird verkündigt, ein Zweikampf in Gegenwart des Königs solle das Schicksal

von Calahorra entscheiden. Ein Aragonischer Riese, Don Martin, ruft mit Frechheit jeden Castilianischen Ritter zum Zweikampfe hervor; der Sid nimmt die Forderung an und wagt den ungleichen Kampf. Zunächst wird uns Jimena in ihren Besorgnissen über den Ausgang des Zweikampfs vorgeführt. Sie empfängt einen Brief des Don Martin, der ihre Hand und ihr Eigenthum fordert und verkündigt, er werde bald mit dem Haupte des Mörders ihres Vaters vor ihr erscheinen. Sie wird von Schmerz überwältigt, und ruft aus, daß sie den Schatten ihres Feindes anbete, den Mann, den sie getödtet, beweine. Die letzte Scene spielt am Hofe des Königs. Jimena, in festlichem Brautanzuge, stellt sich über den vermeintlichen Tod des Sid erfreut, wird aber, da sie ihn bestätigt hört, vom Gefühl überwältigt, gesteht ihre Liebe ein und bittet den König um die Erlaubniß, ihr Vermögen dem Don Martin zu übergeben, ihre Hand aber demselben zu verweigern. Sie hat diese Worte kaum ausgesprochen, als der Sid erscheint, seinen Sieg berichtet und um Jimenens Hand anhält. Diese willigt nach kurzem erheucheltem Widerstand ein.

Von Gang und Scenensolge des Stücks konnte diese Skizze einen Begriff geben, nicht aber von dem reichen Farbenzauber, der über das ganze Gemälde gebreitet ist, nicht von dem ächt romantischen Geiste, der es durchweht; nicht von der psychologischen Feinheit, wonit der Kampf widerstrebender Gefühle in Rodrigo's und Jimenens Brust geschildert ist. Die Sprache des Drama's kann musterhaft genannt werden; sie hat jene dem Stoffe so angemessene edle Einfachheit der Volkseromanze in sich aufgenommen und entbehrt doch nicht des phantasierreichen Schmuckes und der

Bilderpracht, die mit großer Mäßigung für die leidenschaftlichen bewegten Stellen aufgespart sind.

Tadeln könnte man, als die Einheit der Handlung störend, die Figur des Prinzen Sancho, ferner, als unnöthig und den Gang des Stücks hemmend, die Episode des dritten Akts; allein man bedenke, wie fest beide durch Romane und Geschichte in der Erinnerung des Volks mit dem gefeierten Lieblingshelden verwachsen waren, und man wird den Dichter nicht tadeln wollen, die charakteristische Gestalt, die schöne Sage zur Gruppierung um den Helden benützt zu haben.

Geht man nun zur Betrachtung der französischen Tragödie über, so wird man bald gewahr, daß alles Verdient, das sich etwa dem Corneille zuschreiben läßt, negativer Art ist, d. h. in Auslassung der oben erwähnten Bewerke besteht; was er von positiv Gutem hat, ist dem Spanischen entlehnt. Aber wie erstarrt und vergrößert Alles! Wo ist jener bald zarte, bald mächtige Hauch der Poesie geblieben, der uns aus dem Spanischen Stücke erquickend und belebend entgegenweht? Statt seiner finden wir den hohlststen rednerischen Pomp, statt der Sprache der Empfindung eine bombastische Phrasologie, statt des bei Guillen de Castro so trefflich motivirten Kampfes zwischen Ehre, Liebe und kindlicher Pflicht eine widerwärtige Reclotterie mit diesem Gefühl, statt der Heldengestalt Rodrigo's, die sich in lebendig vorgeführten Thaten spiegelt und entfaltet, einen prahlenden Großsprecher; und wir fühlen uns versucht, dem Urtheil der französischen Akademie über den Sid, wenn auch von einem sehr verschiedenen Gesichtspunkte aus, beizupflichten. Bedenken wir nun, daß diese Tragödie noch immer

eine der besten der französischen Bühne ist, so müssen wir erkaunen, wie diese Armseligkeit den Spaniern einer spätern Zeit so imponiren konnte, daß sie den reichen Glor ihres Nationaltheaters darüber vergaßen.

Es kann nur lehrreich sein, die Mängel der Cornelle'schen Tragödie näher ins Auge zu fassen. Die samojen Einheiten, in welche die tragische Handlung geschnürt werden mußte und als deren Hauptzweck doch immer die Wahrscheinlichkeit hervorgehoben ward, haben hier, wie in so vielen andern Fällen, gerade das Gegentheil, einen Haufen von Unwahrscheinlichkeiten, hervorgerufen, auf welche hinzudeuten sich wohl der Mühe lohnt, da der mißverstandene Classicismus in Frankreich noch immer nicht ganz ausgestorben ist. Die Beleidigung Piego's, der Zweikampf, die Verfolgung, Verheimlichung und Flucht des Sid, dessen Heldenthaten gegen die Mauren und endlich der gesetzliche Kampf mit Don Sancho — das Alles soll in einem Zeitraum von wenigen Stunden verfallen. Aber mehr. In dem Spanischen Stück wird Jimenez Oram um den gemordeten Vater durch die Zeit gelindert, ihre Liebe und Verwunderung für den Sid durch eine lange Reihe glänzender Thaten, durch wiederholte Proben von dessen unvergänglicher Treue und Anhänglichkeit an sie erhöht; bei Cornelle dagegen verspricht sie einige Stunden nach dem Tode ihres Vaters, dessen blutende Leiche noch kaum bekrattet sein kann, dem Mörder desselben ihre Hand ¹⁵¹).

¹⁵¹) La Harpe längnet, daß Jimenez in die Vermählung willige, allein er vergißt ihre Worte vor dem Zweikampf Rodrigos und Sancho's:

Sois vainqueur d'un combat, dont Chimène est le prix!

Noch ein andrer Vorwurf ist dem französischen Dichter zu machen. Im Original ist, in Uebereinstimmung mit der Geschichte, Alt-Castilien zum Schauplatz der Begebenheiten gemacht; Corneille dagegen hat, ohne irgend einen sichtbaren Beweggrund, denselben, so wie den Hof von Castilien, nach Sevilla verlegt; ein greller Verstoß gegen die historische Wahrheit, denn jene Stadt befand sich damals und noch mehr als ein volles Jahrhundert nach dem Tode des Helden in den Händen der Mauren. Solche Anachronismen finden sich allerdings auch bei den großen romantischen Dichtern nicht selten; allein bei ihnen kann fast durchgängig bewiesen werden, daß sie dieselben nur bezingen, wenn ihre dichterischen Zwecke es so erforderten; zu Gunsten des Corneille dagegen läßt sich ein solcher Beweis schwerlich führen; bei ihm haben wir einen baaren, handgreiflichen Irrthum, gegründet auf eine Unkenntniß der Geschichte, wie sie nicht größer gedacht werden kann. Und seltsam! Die scharfsichtigen Kritiker, welche die unbedeutendsten Verlegungen der örtlichen oder zeitlichen Wahrheit im Shakspeare so streng getadelt haben, gedenken dieses Verstoßes mit keiner Sylbe.

Was nun die Darstellung und sprachliche Ausführung betrifft, so ward schon gesagt, daß Alles entseelt, ohne Schwung und Leben ist. Der französische Tragiker hat so gut wie nichts von der poetischen Schönheit des Originalgedichts auf seine Arbeit zu übertragen vermocht; denn die einzelnen Stellen, die er dem Spanier entwendet und die allenfalls auch noch in Alexandrinern anhörbar sein würden¹⁸²⁾,

¹⁸²⁾ Daß viele Verse des Originals fast wörtlich in die Uebers.

verlieren durch den Wust hochfahrender Phrasen, von denen sie umgeben sind, foglich alle Bedeutung. Und worin be-

deutung übergegangen sind, können unter andern folgende Beispiele zeigen:

Escríbilo

Con sangre mi obligacion

Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.

— — — *La mitad de mi vida*

Ha muerto la otra mitad.

Al vengar

De mi vida la una parte

Min las dos he de quedar.

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau

Et m'oblige à venger après ce coup funeste

Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Por mi honor he de hacer

Contra ti cuanto podiere

Desando no poder

Je ferai mon possible à bien venger mon pere,

Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir

Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

El honor que se lava

Con sangre se ha de lavar.

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Toca las blancas canas que me honraste,

Liega la tierna boca à la megilla

Donde la mancha de mi honor quitaste.

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,

Viens balser cette joue et reconnois la place

Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

— — *Aliento tomo*

steht denn nun das Verdienst des Cornille? In dem Vergleich der episodischen Scene des dritten Akts, das ein Theaterschreiber doch gleichfalls hätte vornehmen können? Oder darin, daß er die thätliche Prüfung von Rodrigo's Muth, welche der alte Diego vernimmt, in die Frage umgewandelt hat: *Rodrigue, as-tu du coeur?* — Das Letztere wird ihm als Zeichen eines feinen Geschmacks besonders hoch angerechnet und mag durch die engberzige Convenienz der französischen Bühne allerdings vorgeschrieben gewesen sein; allein man glaube nicht, daß diese Aenderung eine Verbesserung enthalte; der Spanier erkennt jenen conventionellen Maassstab mit Recht nicht an, seine Scene ist aus dem frischen Quell der Volksdichtung geschöpft und hat etwas *Naïves*, eine unmittelbare Poesie, für die das Auge des Franzosen freilich geschlossen war. Indessen wir wollen billig sein und die Umwandlung dieser Stelle einmal als einen wirklichen Fortschritt gelten lassen, so wird doch noch immer gefragt werden müssen, worin Cornille, der sich natürlich hoch über dem Spanier erhaben glaubt und ihn überall mit weiser Niene corrigirt, sein Original denn weiter in Wahrheit verbessert habe? Gewiß in weniger als

Para en tus alabanzas empleallo.

Laisse moi prendre haleine afin de te louer.

Como la ofensa sabia

Laego en en la venganza.

Dis que j'ai su l'affront j'ai prévu la vengeance.

Kor. sentimiento adoro,

Ena colera me agrada.

Agriable colère!

Digne ressentiment à ma douleur bien doux!

nicht; er hat seinen einzigen Zug hinzugehan, der nicht Entstellung und Verzerrung wäre; er hat eine gänzliche Blindheit für die Tiefe und Schönheit der wahren Poesie, oder eine gänzliche Unfähigkeit, sie zu reproduciren, bewiesen; er hat ein reiches und farbiges Gemälde in eine trockne und steife Schulzeichnung ohne Licht und Schatten umgewandelt, aus einem lebensvollen Gedicht ein frostiges Uebungsstück für die Declamation gemacht. Wenn trotz dem im französischen Sid noch Schönheiten übrig geblieben sind, so ist das nicht Schuld des Bearbeiters, der sein Möglichstes gethan hat, alle Vorzüge des Originals zu vernichten, sondern ein Zeichen von der Vortreflichkeit des letzteren, die selbst von den ungeschicktesten Händen nicht ganz zerstört werden konnte. Wir haben es hier mit den übrigen Werken des Tragicers, der aus Courtouise noch immer der Große genannt wird, nicht zu thun; soll sich dieser Pseudonym aber auf den Sid gründen, so können wir denselben nicht anders als in ironischem Sinne nachsprechen.

Der zweite Theil des *Mucedades*, der die ferneren Jugenderlebnisse des Sid und die damit zusammenhängenden Begebenheiten, die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora u. s. w. behandelt, steht dem ersten in Bezug auf Einheit des Interesses nach, nicht aber an poetischen Schönheiten im Einzelnen. Besonders glücklich sind in diesem achten Nationaldrama der Geist und Ton des spanischen Mittelalters getroffen. Der Sid trägt hier mehr, als in dem ersten Theile, jenen hochfahrenden und tropigen Charakter, der ihm von den Romanen geliehen wird; überhaupt sind die Volkslieder und Chroniken noch fleißiger benutzt. Vorzüglich glänzt im dritten Akt die bewunderns-

werthe Scene von dem Kampfe der drei Söhne des Arias Gonzalo. Der König Sancho ist vor Zamora, in welcher Stadt er seine Schwester belagert hielt, ermordet worden. Ein Ritter aus dem königlichen Lager, Diego de Lara, hat die Bewohner von Zamora der Mitwisserschaft um den Mord angeklagt und sie aufgefordert, vier Kämpfer zu stellen, gegen welche er seine Aussage mit dem Schwerte erhärten wolle. Der greise Arias Gonzalo, Befehlshaber der belagerten Stadt, erscheint mit seinen vier Söhnen, um die Ehre von Zamora zu vertheidigen. Trotz seines Alters will er der Erste in der Kampfbahn sein und nur mit Mühe kann Sancho's Schwester, deren einzige Stütze er ist, ihn bestimmen, zuerst seine Söhne kämpfen zu lassen. Die Infantin, in tiefer Trauer, steigt auf ein Gerüst, von wo sie dem Kampfe zuschauen will; Arias Gonzalo, das Herz voll trüber Vorahnungen, sitzt neben ihr. Gegenüber auf einem anderen Gerüste erblickt man den Sid als Kampfrichter und um ihn her die vorzüglichsten Ritter des Gantilianischen Heeres. Der Aufläger, Diego de Lara, tritt hervor und gleich darauf stellt sich auch der älteste Sohn des Arias ein, beugt sich vor der Infantin, bittet um den Segen des Vaters und beginnt den Zweikampf. Nicht lange, und der Jüngling sinkt tödtlich getroffen zu Boden. Der Vater verbirgt seinen Schmerz und ruft den zweiten Sohn herbei. „Mein Sohn, der Tod Deines Bruders muß Dir noch mehr Muth verleihen! Er ist als waderer Krieger gestorben; räche ihn und dank' ihm so für das Beispiel, das er Dir gegeben hat!“ Der Jüngling legt die Lanze ein; die Trommete erschallt von Neuem, die Infantin schau-

bert und bald steht Arias auch das zweite seiner geliebten Kinder todt zur Erde fallen.

Diego de Lara. Den dritten Sohn, Don Arias! mit diesem hier ist es zu Ende.

Rodrigo Arias. Da bin ich! da bin ich!

Arias. Mein Sohn, ich halte mich nicht mehr; ich will mit Dir in die Kampfbahn hinabsteigen; bin ich in Deiner Nähe, so kann ich Dir eher Anleitung geben; mein Athem, meine Stimme werden Dich ermutigen.

Rodrigo Arias. Du scheinst an mir zu zweifeln, mein Vater. Habe ich nicht seit lange gezeigt, daß ich zu siegen und zu tödten weiß? Es schmerzt mich, daß gerade Du mich verkennen kannst! Wollte Gott, ich hätte die Kampfbahn vor meinen Brüdern betreten dürfen!

Die Lanzen werden eingelegt; Diego de Lara zerschmettert den Helm des Rodrigo Arias, dieser aber spaltet mit letzter Kraft dem Pferde seines Gegners den Kopf; das sterbende Streitroß trägt seinen Herrn, der es nicht mehr bemeistern kann, über die Schranken hinaus. Rodrigo Arias, durch den Streich, der seinen Helm getroffen hat, selbst tödtlich verwundet, sinkt sterbend in die Arme seines Vaters und denkt selbst im letzten Augenblick nur daran, zu fragen, wer Sieger sei. Diego de Lara will den Kampf von Neuem beginnen, um den Sieg zu vollenden, aber man ruft ihm zu, er sei besiegt, weil er die Schranken überschritten habe. Es entsteht ein lebhafter Streit, der zuletzt dahin beigelegt wird, daß man erklärt, Jamora sei von dem Verdacht der Theilnahme an Sanchos Ermordung gereinigt, dem Rodrigo de Lara aber müsse der Ruhm des Siegers zuerkannt werden.

Noch zu drei anderen Malen, in „der Geburt des Montefinos“, im „Grafen von Trlos“ und im „Marcos“ hat Guillen de Castro alte Romane dramatisirt, und zwar mit gleichem Glück. Wenn, nach Cervantes, Süßigkeit und Armuth allerdings hervorragende Eigenschaften dieses Dichters sind, so fehlt es ihm doch auch nicht an Energie und tragischer Kraft, was er besonders in seinem Marcos bewiesen hat. — Von den beiden seiner Dramen, deren Stoff dem Alterthum entnommen ist, zeichnet sich vorzüglich die Dido (die auch von Lope de Vega in der Dedication der Almenas de Toro gepriesen wird) durch Feuer und tief-poetische Gluth aus. — Weniger ist ihm der Versuch gelungen, Novellen des Cervantes in Dramen zu verwandeln; wie viel Talent und Kunst er auch auf die Umgestaltung verwendet hat, so bleibt er doch hinter dem Erzähler zurück, wie dies namentlich in seinem D. Quijote der Fall ist, in dem er die Geschichten von Cardenio, Lucinde, Fernando und Dorothea, so wie die von der Micomicona und von der Buße in der Sierra Morena zusammengebrängt hat. —

Engañarse engañando ist reich an den feinsten psychologischen Schilderungen. Ein Castilianischer Herzog wünscht aufs dringendste, seinen ältesten Sohn, den Marques, mit der Prinzessin von Béarn zu vermählen; aber dieser ist allen Weibern abhold und liebt es, in ländlicher Einsamkeit zu leben. Nach vielen Ueberredungen läßt er sich bestimmen, die ihm zuge dachte Gemahlin wenigstens kennen zu lernen und an ihren Hof zu reisen, aber nur in der Art, daß sein Bruder Fabrique in seinem Namen auftritt, während er selbst sich für dessen Bedienten ausgibt, um unbesangener

beobachten zu können. Die Prinzessin macht durch ihre Reize seine bisherige Abneigung gegen die Ehe schon wanken; aber da er alle Frauen für falsch und treulos hält, so beschließt er, sie vorher auf die Probe zu stellen, und beauftragt seinen Bruder, alle seine Kunst aufzubieten, um sie zur Gewährung einer unerlaubten Zusammenkunft zu bestimmen. Dieser, selbst verliebt, ist zur Erfüllung der Bitte bereit, kann aber durchaus nicht zum Ziel gelangen. Inzwischen hat die Prinzessin die Verkleidung und den Aufschlag des Marques erfahren und beschließt, sich durch eine Gegenlist zu rächen. Sie gibt dem vorgeblichen Bedienten die unabweislichsten Zeichen ihrer Reizung und sagt ihm zuletzt geradezu, sie wolle zwar den Marques heirathen, in Wahrheit aber ihm (dem Bedienten) angehören. Dieser Beweis von Trübsinn bringt den Marques außer sich; er enthüllt sich und will, die Treulosigkeit der Weiber verwünschend, sich für immer verabschieden, als ihm die Prinzessin erklärt, wie sie von seiner Verkleidung unterrichtet gewesen sei und unter dieser Voraussetzung jenen Vorschlag in allen Ehren habe thun können; sie habe nur List mit List verglichen. Der Marques muß nun wegen seines beleidigenden Verdachtes Abbitte thun, ist froh, sich enttäuscht zu sehen und reicht der reizenden Fürstin seine Hand.

Besondere Stärke entfaltet Guillen de Castro im Tragischen, und zwar ebenso in der Schilderung starker und mächtiger Leidenschaften, im Gewaltigen und Erschütternden, wie im Sanften und Rührenden. Reich an pathetischen Scenen, in welchen sich diese Gabe in ihrem vollen Glanze zeigt, sind unter seinen Stücken vorzüglich *Pagar en propia moneda* und *La justicia en la piedad*, zwei mit

hohen poetischen Schönheiten und ergreifenden dramatischen Momenten ausgestattete Dramen, denen indeß eine etwas überlegtere Disposition des Inhalts zu wünschen wäre. Die Handlung in jenem ist (mit Uebergang von anderen damit verwebten Begebenheiten): Der Prinz Pedro von Aragon begibt sich heimlich (weil beide Reiche mit einander im Krieg stehen) an den Hof von Castilien, um sich die Gunst der Prinzessin Elena zu erringen, wird aber hier für einen Spion gehalten und gefangen genommen, aus welcher Gefangenschaft ihn indeß Elena befreit und mit ihm nach Saragoza entflieht. Die Liebenden sind glücklich, nur vereint zu sein, und hoffen die Einwilligung des Königs von Aragon in ihre Vermählung zu erhalten; dieser aber nimmt sie sehr ungnädig auf und läßt Elena als die Tochter eines ihn beseindenden Herrschers einsperren. Pedro sucht nun darauf, die Geliebte zu befreien. Ein Höfling, der Graf Octavio, verspricht, ihm dazu behülflich zu sein. Er rath dem Prinzen, der gleichfalls den Zorn des Königs auf sich gezogen hat, vorzugeben, er sei nach Castilien entflohen, sich aber in Wahrheit in einem nahen Landhause versteckt zu halten; während dessen wolle er Elena befreien und in seine Arme führen. Octavio setzt den Plan wirklich in's Werk, aber in verrätherischer Art, indem er, selbst in die Infantin verliebt, dieselbe Dienern übergibt, welche sie auf sein Schloß führen sollen, während er selbst den Prinzen arglistig in eine wilde Gebirgsgegend lockt und ihn hier ermordet. Elena, die noch immer der Hoffnung lebt, zu ihrem Geliebten geführt zu werden, wird unterwegs von Räubern überfallen, welche ihre Begleiter zur Flucht zwingen, sie selbst aber mit sich fort-

schleppen. Auf ihrem fernern Zuge kommt sie in die Gegend, wo ihr Geliebter umgebracht worden ist; sie hört ein ängstliches Stöhnen, erblickt und erkennt den blutenden Pedro und wirft sich jammernd über ihn hin. Selbst die Räuber werden durch ihre Klagen zum Mitleid bewegt; sie tragen den schwer Verwundeten in ihre Höhle, wo er unter der zärtlichen Pflege der Geliebten in's Leben zurückkehrt. Inzwischen haben die Könige von Aragon und Castilien sich gegenseitig den Krieg erklärt, indem Jener den Sohn, Dieser die Tochter von dem Anderen zurückfordert. Die Gegner stehen sich, zur Schlacht bereit, gegenüber; da erscheint Glens verkleidet und erbietet sich, beiden Vätern ihre Kinder zuzuführen, falls sie dann aller Feindschaft entsagen und in die Verbindung des Thronerben von Aragon mit der Infantin von Castilien willigen wollen. Dies wird natürlich angenommen, Glens enthüllt sich und führt den genesenen Prinzen herbei; von dem verrätherischen Octavio aber erfährt man, er sei nach der vollbrachten That auf jammervolle Art im Gebirge um's Leben gekommen.

Das Hauptmotiv in *La justicia en la piedad* ist: Der ausschweifende Sohn eines Königs von Ungarn hat eine heftige Leidenschaft für die schöne neuvermählte Gelaura gefaßt, sich ihrer und ihres Gemahls bemächtigt und Beide auf sein Schloß geführt. Hier sucht er die Unglückliche zu zwingen, sich ihm zu ergeben, indem er droht, im Fall eines längeren Widerstandes ihren Gatten umzubringen. Gelaura hat einen furchtbaren Kampf zwischen der Gattenliebe und der Ehre zu bestehen, in welchem am Ende die letztere unterliegt; aber trotzdem ermordet der Tyrann

seinen Gefangnen, um in den Alleinbesitz der Geliebten zu gelangen. Diese steht nun verzweiflungsvoll den König um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre und Mörder ihres Vaters an, und der Prinz wird zum Tode verurtheilt. Der letzte Theil des Stückes dreht sich dann um den Streit, welchen Vaterliebe und die Pflicht der Gerechtigkeit in der Brust des Königs kämpfen; der Prinz zählt wegen mancher edlen Eigenschaften, die freilich durch seine Ausschweifung und Leidenschaftlichkeit verbunkelt werden, viele Freunde, welche um seine Begnadigung stehen; aber der König beschließt, der Gerechtigkeit freien Lauf zu lassen, und will den Sohn eben zum Tode führen lassen, als ein Volksauflauf entsteht und die Anhänger des Prinzen diesen befreien und als König ausrufen. Der Vater, der das Todesurtheil nur mit schwerem Herzen unterzeichnet hat, ist mehr erfreut als betrübt, daß auf diese Art die Ausführung des Spruches, den er als Rechtspfleger hat fällen müssen, unmöglich wird; der Prinz aber hat in der Schule des Unglücks Weisheit gelernt, bereut seine That und legt die Krone dem Vater zu Füßen, der ihm nun mit Freuden verzeiht.

Uebersichten wir im Allgemeinen das viele Treffliche, was dieser Dichter hervorgebracht, so müssen wir beklagen, daß man nicht für Vervielfältigung seiner Werke Sorge getragen hat, die, mit Ausnahme der *Mocedades del Cid*, nur in der alten Gesamtausgabe gedruckt und in dieser, die nur noch in einer sehr geringen Zahl von Exemplaren vorhanden ist, Wenigen zugänglich sind.

Von den übrigen Dichtern, die Cervantes als Begründer des nationalen Schauspiels neben Lope de Vega nennt, ist zum Theil nur wenig in Druck und auf uns gekommen. So gleich vom Doctor Ramon, der doch an Fruchtbarkeit, wenigstens der Zahl seiner Comödien nach, dem großen Meister am nächsten gekommen sein soll. Dieser Alonso Ramon (dessen Name auch Remon geschrieben wird) war Priester und Mönch im Kloster der barmherzigen Brüder zu Guenca und ward in seinen späteren Jahren der Dichtkunst ungetreu, um sich der Geschichtschreibung zu widmen ¹⁵³). Seine Schauspiele waren, nach den wenigen, die noch vorhanden sind, zu urtheilen, von sehr untergeordnetem Gehalt und nur auf die große Masse der Theaterbesucher berechnet; die seiner Gebildeten konnten sie unmöglich befriedigen. Sein *Español entre todas naciones*, in dem er die Erlebnisse eines spanischen Abenteurers, des Licenciaten Pedro Ordoñez Sevallos, in fernem Welttheilen, unter andern am Hofe des Kaisers von Cochinchina, auf die Bühne gebracht hat, ist ein schlechtes Spektakelstück, ganz von den Zügen wahrer Poesie entblößt, durch die Lope selbst in seinen Extravaganzen noch zur Verwunderung hintreibt; eben so *el Sitio de Mons por el duque de Alva*; und nur in dem Lustspiel *Trem mugeres en una* zeigt sich eine nicht ganz geistlose Combination des Plaud.

Die dramatische Laufbahn des Antonio de Galarza muß sehr kurz gewesen sein, denn in der Reise zum Barnab (1614) wird von ihm als von einem schon Gestorbe-

¹⁵³) Lope de Vega, *Obras sueltas*, T. I pag. 78 Cervantes *Viaje al Parnaso*, pag. 64

nen geredet; hieraus erklären sich auch die Ausdrücke, in welchen Cervantes in der eben angeführten Stelle von ihm redet. Von seinen Comödien haben sich nicht einmal die Titel erhalten.

Viel in spätere Zeit hinab scheint dagegen der von Cervantes gleichfalls gerühmte Gaspar de Avila gelebt zu haben, ohne daß es demselben deshalb gelungen wäre, eine bedeutende Stellung unter den Bühnendichtern einzunehmen; wenigstens erheben sich die uns bekannten Schauspiele von ihm (*El valeroso Español*, *El respeto en el ausencia*, *La dicha por malos medios*, *Servir sin lisonja* und *El Familiar sin demonio*) kaum über die Mittelmäßigkeit; es sind flüchtig hingeworfene Improvisationen ohne inneren Gehalt und ohne Originalität der Erfindung; der Verfasser hat allerhand Motive zusammengefaßt, aus denen sich wohl etwas hätte machen lassen, aber er hat sie durchaus nicht verarbeitet; er dringt nicht über das Außersichste der Aktion hinaus, und läßt daher höhere Anforderungen ganz unbefriedigt. Die geistreichste Anlage haben unter den genannten Stücken *La dicha por malos medios* und *El familiar sin demonio*; indessen bieten auch sie nur Wiederholungen von Motiven dar, die auf der spanischen Bühne schon unendlich oft dagewesen waren, und ergötzen nicht einmal durch kühne und neue Combination derselben. *El valeroso Español*, ein Drama zur Verherrlichung des Ferdinand Cortes, enthält interessante Scenen, z. B. die, wo der Held sich gegen die beim Kaiser wider ihn erhobenen Anschuldigungen rechtfertigt; aber es sind nur aneinandergerückte Scenen, ohne daß ein dramatisches Interesse das ganze Stück durchzöge.

Ungleich bedeutender muß, nach dem hohen Lobe, das ihm von seinen Zeitgenossen gespendet wird ¹⁵⁴⁾, Miguel Sanchez gewesen sein. Dieser Dichter war aus Valladolid und stand als Secretair in Diensten des Bischofs von Guenca. Nach einer Stelle in Lope's „neuer Kunst, Comedien zu machen,“ scheint er schon im Jahre 1609 nicht mehr gelebt zu haben. Seine Bewunderer nannten ihn „den Göttlichen.“ Ein Urtheil über seine Verdienste im Allgemeinen zu fällen, ist uns nicht verstatet, da nur noch ein einziges seiner Schauspiele übrig ist, nämlich *La guarda cuidadosa* ¹⁵⁵⁾; aber ein bedeutendes Talent kann ihm schon auf das letztere hin zugeschrieben werden. U

¹⁵⁴⁾ Lope de Vega sagt im *Laurel de Apolo* von ihm:

Aquel en lo Dramatico tan solo,
Que no ha tenido igual desde aquel punto
Que el Cothurno dorado fue su asunto,
Miguel Sanchez que ha sido
El primero maestro que han tenido
Las musas de Terencio.

E. auch Arradiaz, L. V. — *Viaje al Parnaso*, pag. 83.

¹⁵⁵⁾ Wie schon oben erwähnt wurde, enthalten der dritte und fünfte Band der großen Sammlung von Lope's Comedien viele Arbeiten anderer Dichter, und unter diesen ist auch die *Guarda cuidadosa*. Da die genannten beiden Bände für die Schauspiel Literatur aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts besonders wichtig sind, so geben wir ein Inhaltsverzeichnis derselben:

Parte tercera de las Comedias de Lope de Vega y otros Autores con sus Loas y Entremeses. Barcelona, 1614. (Aus dem Bande vorgehefteten Tindeltaubnissen geht hervor, daß es noch eine ältere Ausgabe von Sevilla gibt.)

Los Fijos de la Barbuda, de Luis Velez de Guevara.

La adversa fortuna del Cavallero del Espiritu Santo, del Licenciado Juan Gualdes.

ist ein hinreich combinirtes und mit Besonnenheit durchgeführtes Intriguenspiel, das zwar nicht, wie spätere

El espejo del mundo, de Luis Velez de Guevara.

La noche Toledana, de Lope de Vega.

La Tragedia de Doña Ynes de Castro, del Licenciado Mexia de la Cerda.

Las mudanzas de Fortuna y successos de D. Beltran de Aragon, de Lope de Vega.

La privanza y caída de D. Alvaro de Luna, de Damian Salustrio del Poyo, vezino de la Ciudad de Sevilla.

La prospera fortuna del Cavallero del Espiritu santo, de Juan Grajales.

El esclavo del Demonio, de Mira de Meana.

La prospera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el berno, de Damian Salustrio del Poyo. Dos partes.

El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo, de Lope de Vega.

Außerdem fünf noch drei Intriguenspiele: del Sacristan Soguljo, de los Romanos und de los Guevos.

Flor de las Comedias de España, de diferentes Autores, recopiladas por Francisco de Avila. Parte V. Madrid, 1616.

El ejemplo de Casadas y prueba de la paciencia, de Lope de Vega.

La desgracia del Rey D. Alfonso el Casto, de Mira de Meana.

Tragedia de los siete Infantes de Lara, en lenguaje antiguo, de Hurtado Velarde, vezino de la ciudad de Guadalupe.

El Bastardo de Ceuta, del Licenciado Juan Grajales.

La venganza honrosa, de Gaspar Aguilar.

La hermosura de Raquel, de Luis Velez de Guevara, Gentilhombre del Conde de Saldaña. Dos partes.

El premio de las letras por el Rey Felipe II. de Damian Salustrio del Poyo, natural de Murcia.

La guarda cuidadosa, del divino Miguel Sanchez, vezino de la ciudad de Valladolid.

Stücke dieser Gattung, durch seltsame Verwickelungen und complicirte Verhältnisse überrascht, aber sich durch eine wohlersonnene und nicht uninteressante Handlung die Theilnahme der Zuhörer zu sichern weiß. Der alte Leucato hat sich mit seiner Tochter Nisea auf sein inmitten dichter Wälder gelegenes Landhaus zurückgezogen, um nach einem den Staatsgeschäften gewidmeten Leben seine letzten Tage in ländlicher Ruhe zubringen zu können. Der Prinz von Béarn, der auf seinen Jagden häufig in die Gegend kommt, lernt Nisea kennen und faßt eine Neigung für sie, weshalb er einen längeren Aufenthalt in Leucato's Landhause macht. Als er sich eines Tages lebhaft um die Gunst der Geliebten bemüht, hört man draußen Lärmen und Schreckensrufe, und sieht einen Reiter, der vor dem Hause einen heftigen Sturz mit dem Pferde thut. Der Schürzte wird ohnmächtig hereingebracht und von dem Hausherrn auf's liebevollste gepflegt. Es ist Alencio, ein Liebhaber Nisea's, der sich dieser List bedient und den Sturz absichtlich gethan hat, um in der Nähe der Geliebten zu sein und sie vor dem Prinzen hüten zu können; dieser erkennt jedoch bald seinen Nebenbuhler in ihm und weiß ihn aus dem Hause zu vertreiben. Alencio nimmt nun mit Einwilligung Leucato's die Kleidung eines Hofschaufeners an, so daß er unbeargwehnt in der Nähe der Geliebten weilen und den Absichten des Fürsten

El loro cuerdo, del Maestro Joseph de Valdivieso, Capellán Mozarabe de la Santa Iglesia de Toledo

La guarda de la fortuna, de Mira de Mesquita

La enemiga favorable, del Licenciado Tarragona

Alle diese Stücke sind von V. Antenne und im Catalog des Quatre jährlich dem Public de Paris vorgelegt worden

entgegen arbeiten kann. Aus diesem Verhältniß weiß der Dichter die anmuthigsten Situationen zu entspinnen. Der eifersüchtige Liebhaber überzeugt sich von der Treue seiner Geliebten, weiß alle Versuche des fürstlichen Nebenbuhlers zu vereiteln und sich zuletzt sogar dessen Einwilligung in die Vermählung mit Rísea zu erlisten. — Vorzügliches Lob verdient in diesem Stücke die einfach edle und doch zugleich reiche und blühende Sprache.

Zwei der von Cervantes genannten Dichter haben wegen ihrer Verühmtheit sowohl, als weil die große Anzahl der noch von ihnen vorhandenen Werke und eine umfassende Beurtheilung ihrer Leistungen vergönnt, auf besondere Beachtung Anspruch.

Mira de Mesa¹⁵⁶⁾

aus Guadix im Königreich Granada, war zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Archidiaconus in seiner Vaterstadt, wurde vom Grafen von Lemos, Vizekönig von Neapel, begünstigt, den er im Jahre 1610 nach Italien begleitete¹⁵⁷⁾, und lebte später als Geistlicher am Hofe Philipp's III. und IV. Da er schon in der 1603 gedruckten und, wie wiederholt gesagt wurde, noch um mehrere Jahre früher verfaßten Poesa des Rojas als berühmter Theaterdichter ge-

¹⁵⁶⁾ N. Antonio (Bibl. Hisp. nova, I. 114) widmet ihm einen größeren Artikel, in dem er ihn dem Voyer de Vega gleichstellt und unter Anderem von ihm sagt: *Natus quantumvis in musico hoc coelo velut alter aethereus sol.*

¹⁵⁷⁾ Munoz, *Historia de Guadix y Baza*, pag. 323. — Navarrete, *Vida de Cervantes*, pag. 170.

nannt wird, so muß er seine dramatische Laufbahn schon im sechzehnten Jahrhundert begonnen haben. Seine Fruchtbarkeit scheint sehr groß gewesen zu sein; denn selbst die im Druck erschienenen Schauspiele von ihm, die doch vermuthlich nur ein geringer Theil seiner sämmtlichen Werke sind, belaufen sich auf mehr als fünfzig ^{15a)}.

Die posaunenhaften Lobpreisungen des R. Antonio erheben den Mira de Mesqua zu einem der größten Dichter seiner Nation. Wären nun die Werke des Letzteren untergegangen und nur das pathetische Encomium derselben übrig geblieben, wie sehr würde man nicht den Verlust von Dichtungen beklagen, die ein so hohes Lob rechtfertigen konnten! Nun wir aber mit eignen Augen sehen können, überzeugen wir uns, daß der Literator ein ganz verschiedenes Urtheil gefällt hat. Nicht allein Lope de Vega, sondern noch viele andere minder berühmte Dichter stehen dem Mesqua gegenüber in unermesslicher Ueberlegenheit da. Es fehlte dem Letzteren zwar nicht an Einbildungskraft und Erfindungsgabe, wohl aber an dem, was diesen Eigenschaften erst die höhere Weihe gibt, an ächter Poesie. Seine Werke sind nicht mit voller Seelenkraft geschaffen und gehen daher spurlos, oder doch ohne tiefe und bleibende Eindrücke zu hinterlassen, am Geiste vorüber. Aber ebenso wie an Begeisterung fehlt es auch an Personlichkeit; es scheint, als habe Mira de Mesqua die Genialität, an der es ihm gebrach, durch Wildheit und Eccentricität zu

^{15a)} Die Comédien des Mira de Mesqua kommen in einzelnen Trüden und in den verschiedenen Sammlungen spanischer Schauspiele von mehreren Verfassern häufig vor; eine Gesammtausgabe derselben aber, von der R. Antonio spricht, ist und nicht bekannt.

erkünsteln gesucht; er berücksichtigt keine der Einwendungen, welche die Vernunft gegen Vieles in der Erfindung und Ausführung seiner Stücke erheben mußte; er stürzt sich mit Vorliebe in das Reich des Wahlosen und Ungeheuren, spricht den Gesetzen der Kunst und des Geschmacks Hohn und überschwenmt die Bühne mit Extravaganzen und Abentheuerlichkeiten aller Art.

Wenn hiernach die Schauspiele unseres Autors dem künstlerischen Werthe nach eine sehr untergeordnete Bedeutung haben, so sind sie doch durch den Reichthum wirksamer dramatischer Motive merkwürdig, der in ihnen ausgespeichert ist. Die Erfindung ist hier zwar verschleudert, die Fäden sind nicht versponnen, sondern liegen als ein verworrenes Gewebe da; aber immer wird dem Mira de Mesca die Ehre bleiben, viele interessante und ergiebige Vorwürfe, die auf der spanischen Bühne mit Recht Glück gemacht, zuerst erkennen zu haben, wenn er gleich die volle Frucht dessen, was er gesäet, späteren Dichter überlassen hat. So enthält sein *Eslavo del Demonio* offenbar den Keim zu einzelnen Scenen in Calderon's Andacht zum Arcuz und wunderthätigem Magus, sein *Galan, valiente y discreto* den von Marcon's *Examen de maridos*; und so entdeckt man noch in verschiedenen anderen seiner Stücke Materialien, die von nachfolgenden Dramatikern ausgebeutet worden sind.

In *El Ermitaño galan* werden wir in die frühere Zeit des Christenthums versetzt. Abraham, ein ägyptischer Jüngling von vornehmer Geburt, ist mit der schönen Lucrecia verlobt und im Begriff, die Hochzeit mit ihr zu feiern, als er plötzlich eine innere Stimme vernimmt, die ihm

sagt, die allzu große Liebe zu seiner Verlobten werde seiner Seele Verderben bringen und sie vom Pfade des Heils ablenken. In Folge dieses Rufes verläßt er die Braut und zieht sich in eine wilde Gebirgsgegend zurück, um dort als Eremit ganz dem Himmel zu leben. Lucrecia ist natürlich in Verzweiflung über die Treulosigkeit des Geliebten. Sie beschließt, ihm nachzueilen. Zugleich faßt Maria, eine Nichte des Abraham, den nämlichen Entschluß, weil sie der Einwilligung des Vaters bedarf, um sich mit ihrem Geliebten, Alexandro, vermählen zu können. Sie trifft den Eremiten und bringt ihr Anliegen vor; aber die heilige Stille der Waldeinsamkeit und die eindringlichen Ermahnungen des Asketen machen einen solchen Eindruck auf sie, daß sie beschließt, gleichfalls der Welt zu entsagen und als Eremitin ein der Andacht geweihtes Leben zu führen. In der Schlucht, wo die Beiden benachbarte Zellen bewohnen, erscheint eines Abends ein Wanderer in Rittertracht, der sich verirrt zu haben vorgibt und um Zuflucht für die Nacht bittet. Es ist der Teufel, der den Seelen der Frommen nachstellt. Er berichtet in einer langen und kunstvollen Rede von seinen früheren Schicksalen, indem er den Sturz der Engel in eine Pegebenheit verkleidet, die sich an einem Königsbefe auftrag, a haben soll ¹⁵⁹⁾; dann fährt er fort, zu erzählen, wie er auf einer seiner Reisen die schöne Lucrecia gesehen habe und in heftiger Liebe zu ihr entbrannt sei. So hofft er, Eifersucht und mit ihr die alte Leidenschaft im Herzen des Eremiten zu erwecken. Da hört man angstvolle Rufe

¹⁵⁹⁾ Diese Erzählung hat, allem Anschein nach, dem Galileo bei der ähnlichen im *Magico prodigioso* vorgeschwebt.

hinter der Scene; Abraham eilt davon, um dem Verunglückten Beistand zu leisten, und findet die ohnmächtige Lucrecia, die auf ihrer Wanderung verirrt und von einem Felsen heruntergestürzt ist. Als sie wieder zu sich kommt, beginnt im Herzen ihres Geliebten ein schwerer Kampf zwischen der früheren Reizung und dem neuen Gelübde, der aber siegreich bestanden wird. Lucrecia, die endlich jede Hoffnung aufgeben muß, eilt verzweifelt davon. Besser gelingt dem Dämon der Anschlag auf Maria, indem er den Alexandro bei Nacht in deren Kause führt; dieser, ein vollendeter Wüstling, der es auch mit der verheissenen Ehe nicht ernst gemeint hat, steigt über die Ehre der Braut, verläßt sie aber gleich nachdem er zum Ziel seiner Wünsche gelangt ist. Maria, sich nicht mehr würdig haltend, dem Himmel zu dienen, irrt mit zerrissenem Herzen in die Welt hinaus, wo sie sich wilden Ausschweifungen ergibt und von Stufe zu Stufe bis zur äußersten Entartung hinabsinkt. Abraham, dem die Kunde von ihren Verirrungen zukommt, zieht aus, um sie auf den Weg der Tugend zurückzuführen; es gelingt ihm, ihr erstarrtes Herz zu rühren, aber sie zweifelt, je wieder der göttlichen Gnade theilhaftig werden zu können. Der Eremit betheuert, kein Fall sei so tief, daß man sich nicht mit Gottes Hülfe wieder von ihm erheben könne, und durch seine Reden wird ihre Seele endlich wieder mit Vertrauen erfüllt. Sie kehrt in ihre verlassene Kause zurück und thut hier aufrichtige Buße; noch einmal versucht der Satan, sie zu verführen, aber sie geht als Siegerin aus dem Kampfe hervor und zwingt den Versucher, auf ewig aus ihrer Nähe zu weichen. Am Schlusse erblickt man sie im härenen Gewande und

auf ihrem harten Lager selig entschlafen; über ihr schwebt ein Engel, der ihre Seele gen Himmel trägt. Zugleich hat eine andere Kügung auch Luctecia's Sinn umgewandelt und dem Irdischen abgewendet; sie folgt dem Beispiel ihres Jugendgeliebten und bezieht eine einsame Hütte im Gebirge, um als Einsiedlerin zu leben und zu sterben.

Ein besonders extravagantes Stück, dem es aber nicht an bewundernswertben Details fehlt, ist *El Negro del mejor Amo*. Der äußerst complicirte Plan kann hier nur in den Hauptumrissen angedeutet werden. Die Scene ist in Palermo. D. Pedro Portocarrero, ein vornehmer Spanier, hat dem Grafen Gesar wegen eines ermordeten Bruders Muthache geschworen und, ohne den Gegner selbst treffen zu können, zwei von dessen Verwandten umgebracht, weshalb er sich, um der Justiz zu entgehen, in dem Kloster des h. Franciscus verbirgt. In seinen Diensten steht ein Neger, Mojambuco, ein Ausbund von Wildheit und Ausgelassenheit, der früher Pirat gewesen, aber in einem Kampfe mit den Spaniern zum Gefangenen gemacht worden ist. Diesem Neger ist bei seiner Geburt das Horoskop gestellt worden, er sei zu großen Tingen berufen und werde einst ein Vorklingediener des mächtigsten Herrn der Welt werden, was seinen Uebermuth nur noch mehr steigert. D. Pedro findet in ihm einen zur Förderung seiner Rachepläne bereiten und geeigneten Diener, und verabredet mit ihm, bei Nacht in das Haus des Grafen Gesar zu brechen, um dessen Schwester Laura, in die er verliebt ist, zu entführen und zugleich den Tod des Bruders in dem Blut des Mörders zu rächen. Der Plan mißlingt und die beiden Angreifenden müssen sich von Neuem in ihr

früheres Asyl flüchten. Rosambuco will eben den Klosterhof betreten und an der Statue des Fundators (Benedikt Esforza) vorüberstreiten, als ihn diese mit dumpfer Stimme anruft und zu ihm spricht: „Was vergeudest Du deine Kraft in ruchlosen Thaten, Du, den Gott berufen hat, der Hott und die Zier meines Klosters zu werden?“ Der Reger hört nicht auf den Ruf und fährt fort, das heilige Gebäude durch ein wüstes Leben zu entweihen. In einer Nacht versucht er sogar, mit stehelhafter Absicht in das größte Heiligthum des Klosters, die Capelle des Christkinds, zu bringen; aber an der Schwelle tritt ihm der Knabe Jesus selbst entgegen, wehrt ihm den Eintritt und sucht durch milde Worte seine harte Seele zu rühren. Schon beginnt die Gestrinde von Rosambuco's Herzen zu schmelzen; aber die alte Gewohnheit ist zu mächtig und er fällt von Neuem in das frühere Leben zurück. Inzwischen hat D. Pedro ein Einladung zu einer Zusammenkunft mit seiner Laura erhalten; er begibt sich, um ihr zu entsprechen, mit seinem Diener auf den Weg; aber das Ganze ist nur eine trügerische Veranstaltung des Grafen gewesen, der sich seines Gegners entledigen will, den er schon an der Pforte des Klosters überfällt und gefangen mit sich fortschleppt. Der Reger wird, schwer verwundet, ins Kloster zurückgebracht, und während er hier auf dem Krankenbette liegt, erscheinen ihm der h. Franciscus und das Christkind, um seine Schmerzen zu lindern und ihn zum Glauben und zur Liebe zu belehren. Nachdem seine Wunden geheilt sind, ist seine ganze Seele wie umgewandelt; er läßt sich die Laute ertheilen und gelobt, seine früheren Sünden durch aufrichtige Buße und fromme Werke zu tilgen. Von Pedro schmachtet unterdessen

im Gefängniß; hier tritt der h. Franciscus in Tracht eines gewöhnlichen Mönchs, aber an seinen Wundmalen erkannt, zu ihm und handelt ihm den Eclaven ab, damit die ser ungetheilt dem mächtigsten Herrn der Welt dienen könne. Der Gefangene wird durch Hülfe seiner geliebten Laura befreit, die von ihrem Bruder beleidigt worden ist und deshalb die Rachepläne des P. Pedro unterstützt. Beide entfliehen, sammeln eine Schaar von Banditen um sich und führen nun den Kampf gegen den Grafen und dessen Anhang im Großen. Einmal werden sie von einer übermächtigen Schaar ihrer Gegner angegriffen und sind schon in Gefahr, niedergemacht zu werden; da erscheint der nun schon mit Wunderkraft begabte Keger, um sie zu beschützen, und fängt die Auzeln, die auf seinen Herrn gerichtet sind, mit den Händen auf. Am Schlusse sehen wir, wie Rosambuco den Angriff, den eine maurische Raubflotte auf das Kloster macht, mit übermenschlicher Tapferkeit zurückschlägt, aber in dem Gefechte tödtlich verwundet wird; auf dem Sterbebette wird ihm, auf seine Bitte, von Gott die Gnade ertheilt, die streitenden Parteien versöhnen zu können und mit dieser Versöhnung endigt das Stück.

El Esclavo del demonio (später von Moreto in *Caer para levantarse* umgearbeitet) ist, wie schon erwähnt, von Calderon in zwei seiner berühmtesten Dramen ausgedeutet worden. Aber freilich erscheinen bei dem älteren Dichter die Motive, welche der spätere auf's bewundernswürdigste herausgearbeitet hat, nur noch im rohen Umriss. Die Handlung von Mesena's Stück ist eine zu verwickelte, als daß es sich geiente, sie hier in ihrer ganzen Breite darzulegen; wir folgen nur dem Hauptfaden. Don Luque

ist hoffnungslos in die schöne Elisarda verliebt, welche dem Willen ihres Vaters gemäß einem Anderen ihre Hand reichen soll. Um seine Leidenschaft zu befriedigen, beschließt er, gewaltsam bei der Geliebten einzubringen. Er hat bei Nacht eine Leiter an ihr Fenster gelegt und will eben hineinsteigen, als D. Gil, ein frommer Eremit, auftritt und ihn durch eindringliche Ermahnungen von seinem ruchlosen Voratz abhält. Diego entfernt sich reuevoll; aber Gil selbst, der seit lange eine Neigung für Elisarda in seiner Brust bekämpft hat, unterliegt nun plötzlich der Versuchung; er benützt die noch an dem Fenster stehende Leiter, steigt hinein und schwelgt, statt Diego's, in den Armen der Schönen. Seltsam ist dabei folgender Einfall des Dichters: Diego's Diener ist auf der Straße eingeblasen und redet im Traum mit seinem Herrn; Gil aber hält diese dumpfen Töne für Jurese des Teufels. Nachdem der Eremit seine Leidenschaft befriedigt hat, erwacht er wie aus einem wüthen Traum; er glaubt, um einen Augenblick des Gewisses sein Seelenheil versichert zu haben, und beschließt in der Verzeihung, sich nun auch ganz der Sünde anbeizugeben. Elisarda, erkennend, wie sie getäuscht worden, ist in gleicher Verzeihung; sie sieht ihre Ehre geraubt, ihren Geliebten treulos und saßt, die Rache ihres Vaters fürchtend, den Entschluß, mit D. Gil zu entfliehen. Der zweite Akt zeigt uns die beiden in einer wilden Gebirgsgegend, wo sie als Vandalen die Wanderer werden und plündern und recht mit Behagen jede Art von Verbrechen ausüben. Unter den Reisenden, welche in ihre Hände fallen, sind auch Elisarda's Vater und deren Schwester Leonarda. Elisarda kann von ihnen nicht erkannt werden, weil ihr Gesicht

durch eine Maske verbüllt ist; sie will zuerst auch sie ihrem Grimm gegen alle Menschen opfern, aber eine Rede ihres greisen Vaters rührt plötzlich ihr erkaltetes Herz und von diesem Augenblicke an beschließt sie, ihre bisherigen Verirrungen durch eine strenge Buße gut zu machen. Sie gibt sich jedoch den Ihrigen nicht zu erkennen, welche mit Dank für das ihnen geschenkte Leben weiter ziehen, um sich nach einem Kloster zu begeben, in welchem Leonarda die Gelübde als Nonne ablegen will. Wil ist durch den Anblick der Letzteren in leidenschaftlicher Liebe entflammt worden, und versucht sich den Gegenstand seiner Neigung zu eignen zu machen; aber alle seine Versuche scheitern an der Standhaftigkeit der frommen Klosterschwester. Verzweifelnd ruft er die höllischen Mächte an. Der Teufel erscheint und verheißt ihm seinen Beistand, aber nur unter der Bedingung, daß er ihm mit eigenem Blute seine Seele verschreibe. Wil unterzeichnet den Contract und hierauf wird ihm vom Satan eine Gestalt mit der Form und den Zügen Leonarda's überliefert; glücklich, die Geliebte zu besitzen, umschlingt er sie, als er plötzlich entdeckt, daß er ein Todtengerippe in seinen Armen hält. Man sieht, diese Scene ist die nämliche, welche die Katastrophe in Calderon's wunderthätigem *Magus* vorbereitet. Wil sinkt, von dem Gindrud der furchtbaren Erscheinung überwältigt, zu Boden; zerknirsch und plötzlich in seinem ganzen Wesen umgewandelt, steht er Gottes Barmherzigkeit an und sein Flehen wird erhört; man erblickt in den Lüften den Erzengel Michael mit dem Satan im Kampfe; der Engel siegt und entwindet seinem Gegner die Seelenverschreibung. Der aus der Macht des Bösen Gerettete saßt den ersten Entschluß, sein ferneres Leben ganz

dem Himmel zu weihen, und wird in diesem Vorsatz noch durch die Kunde von Lisarda's handhafter Tüpe und endlichem seligen Tode bekräftigt.

Von ähnlicher Beschaffenheit, wie in obigen Dramen, sind nun die Motive des *Mira de Mesquita* mehrertheils. Eine große Zahl seiner Bühnenwerke gehört in die Classe der mit Wundererscheinungen ausgestatteten Heiligen-Comödien. Aber auch in den weltlichen Schauspielen liebt er es, durch seltsame und außerordentliche Vorfälle zu überraschen, und bringt bisweilen (z. B. im *Obligato contra su sangre* und in *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*) höchst frappante Situationen zum Vorschein, die sehr zu loben sein würden, wenn nicht die Composition des Ganzen so überaus roh wäre. Das Haltsiche steht ganz und gar im Vordergrund; die Katastrophen und Wendungen der Handlung werden nicht von innen heraus motivirt, nicht aus den Charakteren und Verhältnissen abgeleitet. Es gebricht ferner dem Autor durchaus an der Kraft, seinen Werken einen festen Mittelpunkt zu geben, sie zu Gestalt und Abundung zu bringen; er läßt sie haltlos in einzelne übel verbundene Scenen auseinanderfallen, so daß ein Totalcindruck nicht stattfinden kann; und wenn eine Scene wirklich die Theilnahme auf's lebhafteste in Anspruch genommen hat, so wird die Wirkung durch die Abgeschmacktheit und Stumpfheit der folgenden wieder annullirt.

Bei dieser allgemeinhin zu behauptenden Beschaffenheit von Mesquita's Dramen mag es genügen, noch einige derselben namhaft zu machen. *La rueda de la Fortuna* ist ein geistloses Lärmstück, das die Geschichte des Mau-

rius, Theobald und Herastius behandelt, aber ganz ohne jene tiefere Bedeutung, die ihr später Calderon abgewann. Nescius's Graf Matcos muß in jeder Hinsicht dem des Guillem de Castro weichen. In *La tercera de si misma* und *El Fenix de Salamanca* ist offenbar die Manier des Tirso de Molina nachgeahmt, indessen nur in ihren reizen Neußerlichkeiten. Besser sind Plan und Ausführung von *Galan, valiente y discreto* gelungen. Die Herzogin von Mantua fürchtet, daß die vier Bewerber, welche sich um ihre Hand bemühen, nur nach dem Besitz ihrer Staaten trachten. Sie verabredet deshalb mit ihrer Hofdame Porcia, daß diese sich für die Herzogin ausgeben solle. Drei von den Aereern lassen sich durch diese List betören und geben deshalb der Ansprüche auf ihre Hand verlustig, aber der vierte, Adriane, durchschaut den Plan, wendet sich sogleich an die fingirte Porcia und erobert deren Herz. Diese einfache Combination hat der Dichter kunstvoll mit anderen zu verflechten und zu einem interessanten Ganzen zu verarbeiten gewußt, und das Stück gibt keine Veranlassung, ihn des Hanges zu Abenteuerlichkeiten, dem er sonst so gern fröhete, anzulagen. Das Drama unseres Nescius „Hero“, das Calderon im Anfang der *Dama duende* mit Auszeichnung nennt, scheint untergegangen zu sein.

Unter den Autos unseres Dichters glänzt *La mayor soberbia humana* durch eine großartige Conception und durch viele süße Jäze wahrer Poesie, wobei sich freilich widrige Epäße und andere Geschmackslosigkeiten nicht neben das Erhabene stellen. Dieses Auto hat, abweichend von den meisten Stücken derselben Gattung, keine allegorische Figuren: es stellt den Uebermuth und die Demüthigung des

Nebuladnezar dar. Der Anfang, wo der Assyrische Herrscher in seiner vollen Größe inmitten der von ihm überwundenen Könige erscheint, ist prachtvoll; Höre von Musikern singen eine Hymne zu seinem Preise, unter deren Klängen er entschläft. Im Traume erblickt er eine riesenhafte Statue mit goldenem Haupte, das bis in den Himmel emporragt, aber plötzlich von einer gewaltigen Hand zu Boden geschmettert wird. Er erwacht und läßt seine Wahrsager kommen, um ihm die Vision auszulegen; aber keiner von ihnen vermag das Geheiß zu deuten, weshalb er erzdient sie hinzurichten befiehlt. Der Warnung seiner Erscheinung uneingedenk, läßt Nebuladnezar hierauf eine Bildsäule errichten, welche ihn selbst vorstellt und welcher auf sein Geheiß göttliche Verehrung gezollt werden soll. Dem Gebote wird allgemein Folge geleistet; nur der gefangene König der Juden verweigert, das Bild anzubeten, worauf Nebuladnezar den Widerspenstigen auf den Scheiterhaufen zu führen befiehlt. Der Holzstoß wird angezündet, aber die Flammen verwandeln sich in Rosen. Dann tritt der Prophet Daniel auf und verflündigt dem übermüthigen König, daß Gott eine schwere Züchtigung über ihn verhängt habe, die nicht eher enden werde, als als er Buße thue. Die spätere Hälfte des Auto's, wie Nebuladnezar für seinen Hochmuth gestraft wird und zuletzt zur Erkenntniß seiner selbst kommt, steht in der Ausführung der früheren nicht gleich, und die Beziehung auf das Sacrament, die dem Arohaletchnamispiel am Schlusse nicht fehlen durfte, ist ziemlich gewaltsam herbeigezogen.

In Mescha's Weihnachts-Auto *El Sol a media noche* tritt zuerst die menschliche Natur als Sclavin auf und

jammern: über ihr unglückliches Loos in der Gefangenschaft.
 „O Erde, düsteres Jammerthal, Feld voll Dornen; ihr
 Pflanzen mit bitteren Früchten; ihr Wälder voll reißender
 Thiere; du tobendes und unwirthbares Meer; ihr Planeten,
 die ihr bald Frieden, bald Krieg bringt — wer von Euch
 verflüchtet mir, wann meine Gefangenschaft ein Ende hat,
 wann mir der ersehnte Friede zu Theil wird? Wann wird
 der Gott der Rache und der Schlachten sich in ein sanftes
 Lamm verwandeln, den Tod zu Leben strecken und mich
 aus der Gewalt der Sünde, dieses Herrschers der Erde,
 dieses Tyrannen Seliman, befreien? Wann werden die
 Wolken jenes Manna herabträufeln, das die ewige Liebe
 in den Schoos jener erwählten Jungfrau säen wird? Wann
 werd' ich jene duftende Pflanze von Jericho erblicken? Wann
 jenen Baum, dessen Frucht mir Genesung von meiner
 Krankheit bringt? Wann jenes gäuliche Weib, dessen Fuß
 der Schlange, von welcher all mein Unglück stammt, das
 Haupt zertreten wird?“ Die Gefangene macht einen Ver-
 such, ihrer Haft zu entfliehen, wobei sie von ihrem Herrn,
 der Sünde, die in Gestalt eines Türken erscheint, überrascht
 wird. Sie sieht sich nun in noch strengerer Einkerkung
 verurtheilt, indem der Gely, die Wollust und der Suol
 in ihren Wächtern bestellt werden; aber der Läufer Johannes
 bringt als Hirtenknabe in ihre Gefängniß und tröstet sie
 durch die Aussicht auf ihre baldige Erlösung. Der Akt
 des Auto schildert nun, wie fast alle Stücke dieser Gattung,
 die Ankunft Joseph's und Marien's in Bethlehem und die
 Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten. Am Schluß
 führt Johannes der Läufer die menschliche Natur herbei.

Johannes. Von hier aus, o menschliche Natur,

kannst du deinen künftigen Befreier erblicken; sieh den göttlichen Knaben, der deinem Tyrannen sein angemessenes Scepter entwenden wird!

Man erblickt die heilige Jungfrau auf dem halben Monde stehend und das Christkind in den Armen haltend, die Sünde besiegt zu ihren Füßen hingeschmiegt.

Johannes. Dies ist das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt auf sich nimmt.

Die menschliche Natur. O Mutter der Schönheit, der sich Himmel und Erde zu Füßen werfen und die mit der Ferse das Haupt der Schlange zertritt, und Du, junge Sonne, geboren in den Armen jener Aurora, welche die Nacht meiner Schuld und meiner Irrthümer erhellst, seid mir als Bringer des Heils und des Friedens willkommen!

Luis Velaz de Guevara ¹⁰⁰⁾.

Die auf uns gekommenen biographischen Notizen über diesen Dichter sind sehr spärlich und beschränken sich auf Folgendes. Er wurde im letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts zu Utrera in Andalusien geboren ¹⁰¹⁾, verbrachte den größten Theil seines Lebens in Madrid, stand anfänglich in Diensten des Grafen von Saldaña, bekleidete aber

¹⁰⁰⁾ *Hijos ilustres de Madrid, por Baena. Madrid, 1769.* — Nicolas Antonio.

¹⁰¹⁾ *Ortosa* (in dem *Tesoro del Teatro español*) läßt seine Geburt in das Jahr 1579 fallen; vermuthlich aus eigener Divinationsgabe, da sich in den Quellen der spanischen Literaturgeschichte keine bestimmte Nachricht hierüber findet.

später eine Hofstelle bei Philipp IV., dessen besonderen Gunst er sich zu erfreuen hatte, und starb im Jahre 1644. Er wird schon in einer zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts gedruckten Schrift als Theaterdichter genannt¹⁰²⁾. In seine spätere Lebenszeit fallen verschiedene Comödien, die er im Verein mit Calderon, Rojas und Antonio Gocelo geschrieben hat. Die Zahl sämmtlicher von ihm verfassten Schauspiele (deren freilich beträchtlich viele verloren gegangen sind) beläuft sich auf mehr als vierhundert. Unter seinen übrigen Schriften ist besonders der Roman *El Diablo cojuelo* berühmt geworden.

Bevor wir den Quevara als Dramatiker betrachten, wird es passend sein, hier einen Abschnitt des letztgenannten Werkes einzuschalten, in dem sich der Verfasser in scherzhafter Weise über das Theater und über schlechte Bühnendichter seiner Zeit äußert.

(*El Diablo cojuelo. Franco IV.*) „Nachts um zwei Uhr wurde in dem mit Fremden überfüllten Gasthose der ängstliche Ruf: „Feuer, Feuer!“ vernommen. Die Reisenden erhoben sich erschreckt von ihren Lagern und stürzten zum Theil die Treppe hinunter, theils sprangen sie aus den Fenstern in den Hof hinab. Einige von ihnen, die sich im Naturzustande zu Bette gelegt hatten, waren so nackt, wie unsere Porellern im Paradiese. Don Cleofas nahm seine Hosen, die er in der Eile nicht anziehen konnte, unter den Arm, ergriff statt des Schwertes einen Besen, der gerade in seiner Stube stand, und folgte den Uebrigen. Da trat der Gastwirth im bloßen Hemde, ein Licht in der Hand,

¹⁰²⁾ Siehe die weiter unten abgedruckte Stelle aus der Schrift von Antonio Navarre.

in ihre Mitte und bat sie, sich zu beruhigen und wieder in ihre Betten zurückzukehren, da der Värm nichts zu bedeuten gehabt habe. Don Cleofas drang in ihn, ihm die Ursache der nächtlichen Störung zu sagen, und der Wirth erwiderte mit ernster Miene: „Schon seit zwei oder drei Monaten wohnt ein Student aus Madrid bei mir, der sich damit abgibt, Comödien zu schreiben, und kürzlich zwei verfaßt hat, die in Toledo ausgepfiffen und gesteinigt worden sind. Jetzt dichtet er eine, welche den Brand von Troja zum Gegenstand hat, und vermuthlich war er vorhin gerade mit der Schilderung der Heuersbrunst beschäftigt, wobei er sich so erhitzt hatte, daß er seine Einbildung für Wirklichkeit hielt und jene Worte ausstieß, die uns so erschreckt haben; wenn Ihr Euch überzeugen wollt, daß ich die Wahrheit sage, so kommt mit mir auf seine Stube.“ Sofort setzten sich Alle, angethan oder nicht angethan, wie sie waren, in Bewegung, um dem Wirth zu folgen. Als sie in das Zimmer des Dichters traten, fanden sie diesen, von Papiereen umgeben, mit schäumendem Munde und halb zerrissenem Rocke, auf dem Peden ausgestreckt, und hörten, wie er mit dumpfer Stimme „Heuer! Heuer!“ schrie. Sie traten, halb todt vor Lachen, an ihn heran und sagten zu ihm: „Herr Licenciat, wollt Ihr denn nicht etwas essen oder trinken, um Euch wieder zu erholen?“ Der Poet aber erhob, so gut er konnte, sein Haupt und sprach: „Wenn Ihr Aeneas und Anchises mit den Penaten und dem geliebten Aecanius seht, was sucht Ihr da noch hier? Schon ist Ilium zu Asche geworden, schon haben Priamus, Paris, Hecuba und Andromeda dem Tode den schuldigen Tribut entrichtet. Schon ist Helena, die Ursache so großen Unheils, von Menelaus

und Agamemnon entführt worden, und schon, was das Schlimmste ist, haben die Myrmidonen sich des Trojantischen Schatzes bemächtigt.“

„Kommt zu Verstande, — sagte der Wirth, — denn hier ist nicht von Marmeladen und allem dem unsinnigen Zeug, das Ihr vorgebracht habt, die Rede; das Beste wäre, man brächte Euch in ein Irrenhaus, wo Ihr Oberanführer der Narren sein könntet; denn die Reime sind Euch, wie ein hitziges Fieber, in den Kopf gestiegen.“

„Ei, der Herr Wirth versteht sich gut auf die Affecte!“ antwortete der Dichter, indem er sich etwas mehr emporrichtete.

„Ach was, Affecte! — meinte der Wirth, — ich habe nichts mit Affecten zu thun, sondern nur mit meinem Geschäfft; die Hauptsache für mich ist, daß Ihr mir morgen meine Rechnung bezahlt und dann unter Gottes Odhut abmarschirt; denn mir kann mit einem Gaste, der mir durch seine Tollheiten jeden Tag das ganze Haus in Aufruhr bringt, wenig gedient sein. Kaum war er bei mir eingezogen, so ging der Spektakel los; denn als er die durchgefallene Comödie vom Marquis von Mantua schrieb, glaubte er beständig, auf der Jagd zu sein, rief ein über das andere Mal: Melampus, Oliveros, Bergspringer, Windfresser, holla! packt an! sagt ihn! — und machte mit seinem Pfelsen und Jagdlärm ein solches Getöse, daß eine schwangere Frau, die sich auf der Durchreise von Andalusien nach Madrid hier befand, vor Schrecken zu früh niederkam. Nachher, als er das Schauspiel von der Einnahme Roms dichtete, dem es nicht besser ergangen ist, zerstückte er mitten in der Nacht die Fenster und Thüren dieser Stube, um einen Lärm wie

von Trommeln und Trompeten hervorzubringen, rief mit gellender Stimme: „St. Jago! drauß, ihr Spanier!“ ahnte mit dem Munde die Geschüßsalven nach, kurz machte einen solchen Kriegsthumult, daß die Soldaten (denn es übernachtete eine Compagnie Infanteristen bei mir) glaubten, es ginge zur Schlacht, zu den Waffen griffen und in der Dunkelheit gegenseitig über einander herfielen; endlich ward der Lärm so arg, daß halb Toledo zusammenlief, die Justiz herbeikam und mir das Haus von oben nach unten umgekehrt ward; der Poet aber drohte der ganzen Gesellschaft mit einer teuflmässigen Comödie; denn er ist, wie ein Kranich, immer wach und reimt zu jeder Stunde, bei Tag wie bei Nacht.“

Der Poet erwiderte: „Wenn die Comödie vollendet wäre, deren beide erste Jornadas ich Euch für das, was ich Euch schuldig bin, verpfändet habe, so solltet Ihr noch einen ganz anderen Lärm erleben; denn das Stüd heißt „die Finsterniß von Palästina,“ und in der dritten Jornada soll vorkommen, wie der Tempelvorhang zerreißt, sich Sonne und Mond verfinstern, die Felsen zersplittert werden und das ganze Himmelsgewölbe aus Trauer über seinen Schöpfer unter Donner und Pliß bei Kometenscheitern und vulkanischen Ausbrüchen zusammenstürzt. Nun, was haltet Ihr davon, Herr Wirth? Ich habe das Stüd bloß deshalb noch nicht fertig geschrieben, weil ich über die Namen der Henserschnöcke, die darin vorkommen, noch nicht im Klaren bin.“

„Geht nach dem Calvarienberge, um es dort fertig zu machen,“ sagte der Wirth; „aber das kann ich Euch voraus-sagen, an welchem Orte Ihr es auch schreiben oder zur

Aufführung bringen mögt, Ihr werdet überall unter Ge-
pfeif und Werfen von allerhand Früchten gekreuzigt werden.“

„Ganz das Gegentheil!“ erwiderte der Dichter; „den
heruntergekommenen Directoren wird durch meine Comödien
wieder aufgeholfen; und damit die Herren sich davon über-
zeugen und den Styl aller derer, die ich schreibe, bewundern
können, will ich ihnen, da sie doch einmal so früh aufge-
standen sind, eine vorlesen.“

Dies sagen und den Anfang machen, war eins; er
nahm einen Stofz alte Blätter in die Hand, der wegen
seiner Dicke eher ein Band Proceß-Akten, als eine Comö-
die zu sein schien, zog die Augenbrauen in die Höhe, strich
sich den Schnurrbart, und las zuerst folgenden Titel her:
„Trojanische Tragödie, die List des Sinon, das Griechische
Roth, das ehedrecherische Liebespaar und die verurtheilten
Könige. Im Anfange wird, ohne dafi vorher gesungen
werden wäre, durch den Ratto das Palladium hereingbracht,
in dem wenigstens viertausend Griechen verborgen sind.“

„Aber,“ fiel einer von den Herren ein, der ein Sol-
dat und ganz nackt war, so dafi es ausjah, als wolle er
eine Rolle in der Comödie spielen; „hat eine solche Ma-
schine denn in irgend einem Ratto oder Theater in ganz
Spanien Plaz? Gewifi selbst in dem von Buen Retiro
nicht, das doch die Römischen Amphitheater beschämt, ja
nicht einmal in einem Stiergefecht-Circus.“

„Hi,“ antwortete der Dichter, „da findet sich schon ein
Mittel; man reißt den ganzen Schauspielhof und noch
zwei umliegende Straßen ein, um für diese Maschine
Raum zu gewinnen; denn es ist das Wunderbarste und
Erstaunlichste, was je auf der Bühne gesehen worden ist;

eine solche Comödie wird nicht alle Tage gemacht, und sie wird den Directoren so viel einbringen, daß eine tüchtige Ausgabe dafür gar nicht in Betracht kommen kann. Aber hört, Ihr Herren, jetzt beginnt das Stück; und gebt um Gotteswillen Acht! Es erscheinen auf der Bühne unter gewaltigem Lärm von Trompeten und Pauken der König Priamus von Troja und der Prinz Paris; in der Mitte befindet sich Helena, stolz zu Rosse; zu ihrer Rechten aber reitet der König (denn ich lasse den Rang, welcher königlichen Personen gebührt, nie außer Augen), und hinter ihnen folgen, auf schwarzen Rossen, eilftausend Dacnas "

"Das wird noch schwieriger auszuführen sein, als das Obige," bemerkte einer der Zuhörer, "denn es ist unmöglich, so viele Dacnas zusammenzubringen."

"Nun, einige brauchen ja nur von Pappe zu sein," sagte der Dichter; "die übrigen aber kann man von allen Seiten her verschreiben; und wenn das Stück in der Residenz aufgeführt wird, so müssen sich ja alle Damen geschmeichelt fühlen, ihre Dacnas zu einem so außerordentlichen Schauspiel herzuliehen, wobei sie noch dazu den Vortheil haben, während der ganzen Zeit, daß die Comödie gespielt wird, also mindestens sieben bis acht Monate lang, so lästiger Geschöpfe los zu sein."

Die Zuhörer wollten vor Lachen umfallen und das schallende Gelächter über die Tollheiten des Dichters währte beinahe eine halbe Stunde; aber dieser fuhr fort: "Hier gibt es nichts zu lachen; denn mit Gottes Hülfe denke ich die Welt mit meinen Comödien anzufüllen, und Lope de Vega, dieses Prodigium und Wunder von Spanien, soll im Vergleich mit mir nur ein Wüßhals sein; später aber werde

ich mich zurückziehen und ein heroisches Gedicht für meine Nachkommenschaft schreiben, das meine Söhne und Enkel erben und woran sie ihr ganzes Leben lang Reime zu lauen haben sollen. Doch jetzt, Ihr Herren, vernehmt die Verse der Comödie!“ Und hiermit schied er sich zum Declamiren an und erhob den rechten Arm; aber Alle daten ihn einstimmig, es auf ein anderes Mal zu verschieben, und der Wirth, der nicht vielen Sinn für das Schöne hatte, wiederholte ihm nochmals, daß er ihn keinen Tag länger in seinem Hause dulden wolle. Da legte sich die Gesellschaft von Cavalieren und Soldaten, die fast ausfiel wie ein Faschingözug, in's Mittel. Don Escobar ergriff eine *Ars poetica*, die unter den anderen Festen und Papieren auf dem Boden lag, ließ den Porten die Hände darauf legen, und nahm ihm den Schwur ab, in Zukunft keine *Comedias de ruido* mehr schreiben zu wollen, sondern nur noch *Comedias de capa y espada*. Hiermit war denn der Wirth zufrieden gestellt und Alle kehrten wieder in ihre Betten zurück; der Dichter aber warf sich in Kleider und Stiefeln, seine Comödie unter dem Arm, ganz erschöpft auf das seinige und fing an zu schnarchen, wie die sieben Schläfer.“

Luis Velaz de Guevara gehört als Dichter zu den vorzüglichsten seiner Zeit. Er kann vielleicht nicht zu den spanischen Dramatikern vom ersten Range gezählt werden; aber ihm gebührt unbedingt einer der ersten Plätze unter denen vom zweiten. Er reißt selten zur Bewunderung hin; er überrascht nicht durch ungewöhnlichen Schwung des Gedankens oder der Einbildungskraft; aber fast alle seine Schauspiele befriedigen den poetischen Sinn, sobald derselbe

nur nicht die gesteigerten Anforderungen macht und auch noch die Vorzüge solcher Werke anzuerkennen bereit ist, die nicht gerade zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gehören. Quevara's poetische Intentionen sind meistens nicht sehr tief und seine Stücke daher nicht gemacht, unauflöschliche Eindrücke hervorzubringen; seine Compositionsweise ist im Vergleich mit jener der größten Meister mehr äußerlich; der Gehalt des Ganzen pflegt sich in der Handlung zu erschöpfen, und hinter derselben darf keine große Tiefe der Poesie mehr gesucht werden; aber der Dichter bewegt sich in der untergeordneten Sphäre, die er sich erkoren hat, mit ausgezeichnetem Glück; er erregt in seinen Dramen keine überaus großen Erwartungen, aber alle, die er erregt, befriedigt er auch. Seine Gemälde des äußeren Lebens sind von großer Wahrheit und mit kühnen Pinselstrichen geistreich hingeworfen; seine Auffassung des Geschichtlichen ist edel und würdig, seine Phantasie äußerst ergiebig an Erfindungen der mannigfaltigsten Art; seinen Charakteren weiß er, ohne gerade tief in die innersten Halten des Gemüths zu dringen, die individuellste Lebendigkeit zu geben; Witz und Laune stehen ihm in Fülle zu Gebot; seine Sprache endlich ist präcis, überall dem Gegenstande der Rede angemessen und oft von einer Oedrunghenheit und epigrammatischen Schärfe, wie man sie nur selten bei den spanischen Dramatikern antrifft.

Cervantes hat Recht, „die Pracht, das Gepränge, den Pomp und die Grandezza“ von Quevara's Schauspielen hervorzuheben. In der That scheinen die meisten derselben (was man nach der oben angeführten Stelle aus dem „binkenden Teufel“ nicht vermuthen sollte) sehr absichtlich

auf den Bühneneffekt angelegt zu sein; es sind Spektakelstücke, aber von jener besseren Art, wobei zugleich die Poesie in Ehren bleibt.

Die gelungensten Dramen unseres Dichters möchten wohl die sein, welche auf dem Boden der spanischen Nationalgeschichte spielen. Unter diesen ist *Si el cavallo von han muerto* ein in jeder Hinsicht preiswürdiges Stück von so seltner Trefflichkeit, daß man es zu dem Besten zählen muß, was die spanische Bühne in dieser Gattung aufzuweisen hat. Den Mittelpunkt der Handlung bildet die Schlacht von Aljubarrota und die hochherzige That des Pedro Hurtado de Mendoza, welcher um den Preis seines eignen Lebens das des Königs Johann I. rettete, indem er diesem sein Pferd zur Flucht überließ (also ein ähnliches Ereigniß, wie das aus der Geschichte des großen Churfürsten, welches unser herrlicher Heinrich von Meiß in einer Episode seines „Prinzen von Homburg“ benutzt hat). Die Schilderung der Sitten des spanischen Adels im Mittelalter ist meisterhaft gelungen, die Lebendigkeit der Darstellung wahrhaft hinreißend. Ein verwandtes und, wie das vorige, in alt-castilianischer Sprache geschriebenes Stück ist *Los Hijos de la Barbuda*.

In *Man pesa el Rey que la sangro* ist die berühmte Geschichte von *Guzman el bueno* behandelt, jedoch in einer Art, daß theils eigene Erfindungen des Dichters, theils anderwärts entlehnte Uebersetzungen der spanischen Sage damit in Verbindung gebracht werden. Der Inhalt dieses Drama's, das viel Schönheiten vom ersten Range darbietet, möge hier kurz angegeben werden. Sando der Tapfere, König von Castilien, hatte nach dem Tode seines

Vaters Alfons des Weisen mit einer Gegenpartei zu kämpfen, welche seinen Neffen auf den Thron erheben wollte. Das Centrum des Widerstandes war Sevilla. Mit dem Einzug des Königs in diese Stadt, die sich endlich ergeben hat, beginnt das Stück. Es wird zur Feier des Sieges ein glänzendes Turnier gehalten, bei welchem sich vorzüglich der, wegen seiner Stärke und Tapferkeit durch ganz Spanien berühmte D. Alfonso de Guzman auszeichnet. Nach dem Feste sieht man den König inmitten seiner Großen, wie er die Vornehmsten der Stadt empfängt, aber ihnen Allen, weil sie seinen Gegnern angehangen, eizige Kälte zeigt; besonders schändlich wird Guzman behandelt, weil Sancho ihn für die Hauptstütze seiner Widersacher hält. Guzman's Sohn, Pedro, ein etwa vierzehnjähriger Knabe, flammt in Zorn auf, daß seinem Vater in solcher Art begegnet werde; aber dieser zeigt seine edle Loyalität, indem er kein bitteres Wort über seine Lippen läßt und den König nur in den wärmsten Ausdrücken seiner wankellosen Treue und Ergebenheit versichert. Sancho ist indessen durch verläumdertische Einflüsterungen gegen ihn eingenommen und verbannt ihn aus Sevilla und der Umgegend. Kaum hat Guzman den Saal verlassen, so folgen ihm die übrigen Großen, ihn ihrer Anhänglichkeit versichernd, aber er betheuert, daß auch die größte Ungerechtigkeit ihn nie bestimmen werde, sich gegen seinen Gebieter aufzulehnen. Don Enrique, Bruder des Königs, geräth mit dem Keptern über denselben Punkt in einen Wortwechsel, der mit der heftigsten Entzweiung Beider endigt. Die nächste Scene zeigt uns den D. Guzman, wie er von seiner Gattin Abschied nimmt; die Ehrenfestigkeit dieses wackeren Paares,

die sich mit einer gewissen, für die Zeit sehr charakteristischen, nativen Rohheit der Sitten und des Ausdrucks verbindet, ist meisterhaft geschildert. Guzman beschließt, auch im Oril noch dem König zu dienen, indem er dem Mohrenfürsten Almanzor, der die Stadt Algésiras belagert hält, seine Dienste gegen Afrikanische Feinde anbieten will, unter der Bedingung, daß derselbe die Belagerung aufhebe und alle seine Truppen von spanischem Boden zurückziehe. Der Infant Enrique tritt auf, um sich in Guzman's Wohnung einstweilen vor dem Zorn des Königs zu verbergen und von hier aus seine Flucht nach Portugal zu bewerkstelligen. Das Ehepaar kommt überein, den jungen Pedro mit dem Infanten ziehen zu lassen, damit dieser ihn seinen Verwandten am Portugiesischen Hofe übergebe. Kaum ist Guzman's Gattin allein, als der König bei ihr eintritt, um den Infanten zu suchen, und einige Worte fallen läßt, welche der biederen Frau ungeziemend dünken; sie ergreift ruhig die Lampe und weist dem hohen Gaste mit aller Ehrerbietung die Thür, in dem sie ihm die Treppe hinunter leuchtet, — eine vortreffliche Scene. Unterdessen ist Guzman bei Almanzor angelangt, der sich sehr freut, den tapfersten Christenritter und gefürchtetsten Gegner in seine Dienste zu ziehen, und, da dies die Bedingung, den spanischen Boden verläßt. Der Spanier vollbringt in Afrika Wunder der Tapferkeit, deren Ruhm sich weithin verbreitet, erregt aber hierdurch den Neid des Mohrenfürsten, so daß dieser darauf sinni, sich seiner zu entledigen, und ihn in die Wüste sendet, um dort eine furchtbare Schlange zu bekämpfen, die noch Jeden, der sich ihr genährt, getödtet hat. Der Held geht auch aus diesem Kampfe siegreich hervor, wendet nun jedoch dem undanf-

baren Almansor den Rücken, und kehrt in sein Vaterland zurück. Im dritten Akt sehen wir ihn an der Andalusischen Küste, wo er mit seiner Gattin zusammengetroffen ist, die der Sehnsucht nach ihm nicht hat widerstehen können und im Begriff gewesen ist, sich nach Afrika einzuschiffen. Inzwischen haben auch die Mohren den Kampf gegen die Christen wieder mit neuen Kräften begonnen und ihre ganze Macht bei Tarifa concentrirt, um dessen Fall zu erzwingen. Guzman weiß in's Innere der eingeschlossenen Stadt zu gelangen und den Muth der Belagerten zu befeuern. Schon wüthen Hunger und Krankheiten in der Festung; der Gouverneur stirbt und Guzman übernimmt den Oberbefehl, schwörend, daß bei seinem Leben kein Ungläubiger in das Thor dringen solle. Auf einmal langt der Infant Enrique bei dem Heere der Belagerer an; er hat aus Portugal weichen müssen, weil man dort einem Gegner des Königs von Castilien keine Freistadt gewähren wollte, und denkt nun, zu den Mohren überzugehen, um an seinem Bruder Rache zu nehmen. Der junge Pedro Guzman, den er mit sich geführt hat, ohne ihn seine Absicht ahnen zu lassen, wirft ihm, als er letztere erfährt, mit flammenden Worten die Schmachlichkeit des Verraths vor und will ihn verlassen, wird aber von ihm mit Gewalt zurückgehalten, in Ketten gelegt und den Mohren überliefert. Der verrätherische Infant ersinnt nun den Plan, mittels des gefangenen Knaben die Uebergabe der Festung zu erzwingen. Der alte Guzman wird zu einer Zwiesprache mit dem Mohrenfürsten entboten; er erscheint auf den Zinnen der Mauer; man führt den Knaben in schweren Banden herbei; welches Wiedersehen zwischen Vater und Sohn! „Noch heute über-

gib Tarifa — spricht Enrique — wo nicht, so wird Dein Sohn von diesem Schwerte durchbohrt!“ Diese Scene ist bewundernswürdig und in allen ihren Theilen vollendet schön. Der Heroismus des Vaters, der gleich von Anfang an entschlossen ist, seine individuellen Gefühle der Pflicht gegen den König und den Glauben unterzuordnen, aber doch die Regungen des Herzens nicht ganz unterdrücken kann; die Ergebenheit des Sohnes, der freudig in den Tod geht, weil er für Gott und Vaterland stirbt — erschütternder und rührender kann nichts gedacht werden. Der Knabe wird endlich umgebracht; aber die Belagerer, nun überzeugt, daß der Sinn des Befehlshabers nicht zu brechen sei, ziehen sich von den Mauern von Tarifa zurück. Auf die Scene der Hinrichtung des jungen Guzman folgt eine andere von kaum minderer Schönheit. Der Vater des Ermordeten will seine Standhaftigkeit zeigen und zugleich seiner Gattin das Geschehene verbergen. Er kehrt daher nach Hause, als ob nichts vorgefallen sei, und setzt sich ruhig zu Tische; aber es will kein Bissen über seine Lippen und plötzlich bricht der verhaltene Schmerz in heißen Thränenströmen hervor. So wird der Tod des Sohnes auch der Mutter bekannt; sie wird anfänglich von Trauer überwältigt, aber bald ermannt sie sich, freut sich nur, solchem Gatten einen solchen Sohn geboren zu haben, und stellt sich an die Spitze einer Schaar, um den abziehenden Mohren nachzusetzen und ihnen die Reste des geliebten Kindes abzunehmen. Dies gelingt, und die Leiche soll eben feierlich beigesetzt werden, als der König, der zur Entsetzung von Tarifa herbeigeeilt ist, erscheint und den wackern Guzman, dessen Treue sich so glänzend bewährt hat und der nun

den Beinamen *el Bueno* erhält, für das frühere Unrecht so viel wie möglich zu entschädigen sucht.

Auch in *Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Saxonia* wird der Castilianische Name verherrlicht, obgleich das Stück außerhalb Spaniens spielt. Die zu Grunde liegende Geschichte ist dieselbe, die wir aus Stollberg's Palade „die Püßerin“ kennen. D. Rodrigo de Mendoza befindet sich auf einer, ihm von Philipp II. übertragenen, Gesandtschaftsreise an den deutschen Kaiserhof. In der Nähe von Wien wird er von Wegelagerern überfallen und nur durch die Dazwischenkunft eines tapferen Deutschen, des Grafen Ricardo, gerettet. Da er Eile hat, das Ziel der Reise zu erreichen und deshalb den Weg bei Nacht fortsetzt, so verirrt er sich und geräth in eine pfadlose Gegend, wo er lange umherirrt, bis er ein einsam gelegenes Schloß erblickt, zu dem er nun seine Schritte lenkt, um dort für die Nacht ein Unterkommen zu suchen. Er tritt in den Hof, wo Alles düster und wie ausgehorben ist; ernst und finstern empfängt ihn der Herr des Hauses und führt ihn in ein ganz mit schwarzem Tuch ausgeschlagenes Gemach. Es wird eine reich besetzte Tafel gebracht, an welcher der Fremdling neben dem Gastgeber Platz nehmen muß; dicht daneben aber wird ein Sarg gestellt und bald darauf erscheint eine verschleierte weibliche Gestalt in Trauerkleidern, läßt sich am Sarge nieder, der ihr zum Speisetische dient, und trinkt aus einem Todtenschädel, welcher ihr von einem schwarz gekleideten Diener gereicht wird. Der erstaunte Spanier sucht die Ursachen dieser befremdlichen Erscheinung zu erfahren; aber der Herr des Schloßes weiß die Antwort auf alle an ihn gerichtete Fragen zu umgehen, und wünscht, nachdem

er der Verhüllten befohlen hat, sich zurückzuziehen, seinem Gaste gute Nacht. Dieser, von dem Gesehenen aufgeregt, vermag natürlich keine Ruhe zu finden; sein Diener, der Oracleso, glaubt in einem verzauberten Schlosse zu sein. Während Beide noch mit einander reden, bricht das wunderbare weibliche Wesen zurück, bricht in laute Klagen aus, wirft sich vor D. Rodrigo nieder, steht ihn an, einer namenlos Unglücklichen zu helfen, und erzählt Folgendes. Sie ist jung mit dem alten Herzog von Sachsen vermählt worden, der von Anfang an Eifersucht und Argwohn gegen sie gezeigt hat, obgleich sie ihm nie Veranlassung dazu gegeben. Bald nach der Hochzeit hat der Gemahl sie verlassen, um in den Krieg zu ziehen, und einem seiner Neffen die Regierung des Landes übertragen. Dieser Neffe ist von einer heftigen Leidenschaft für die Herzogin erfaßt worden und ihr mit ungeziemenden Anträgen zur Last gefallen, die indessen von ihr mit Verachtung zurückgewiesen worden sind. Als nun der Herzog zurückkehrt, rächt sich der Verächter dadurch, daß er die spröde Dame des verbrecherischen Umganges mit einem Vagen beschuldigt. Der schon von Natur argwöhnische Gemahl schenkt dieser Anklage nur zu leicht Glauben, läßt den Vagen hinrichten, und zieht sich allein mit der Herzogin auf das in wüster Gegend einsam gelegene Schloß zurück. Hier spricht er nie ein Wort mit ihr, zwingt sie, stets in Trauerkleidern zu gehen, Nacht neben der Leiche des Hingerichteten, die einbalsamirt worden ist, zu schlafen, und, damit ihre Schmach offenkundig werde, in Gegenwart aller Fremden, die das Schloß besuchen, an einem Sarge zu weilen und aus dem Schädels des angeklagten Puhlen zu trinken. — Rodrigo hört die Geschichte

mit der lebhaftesten Theilnahme und gibt ohne weitere Aufforderung das Versprechen, die Wahrheit im gerichtlichen Zweikampfe mit dem Verläumber darzuthun; plötzlich aber wird durch fremde Dazwischenkunft das Gespräch unterbrochen, bevor die Herzogin den Namen des falschen Anklägers genannt hat, und der Spanier muß mit Tagesanbruch abreisen, ohne denselben erfahren zu haben. Am Kaiserhofe angelangt, wird er mit größter Auszeichnung empfangen, und sein Entschluß, die Vertheidigung der Herzogin zu übernehmen, findet allgemeinen Beifall. Hier trifft er auch den Grafen Ricardo wieder, der unlängst sein Lebensehretter geworden ist, schließt ein Freundschaftsbündniß mit ihm und wird ihm durch eine zweite Verpflichtung, die er ihm schuldet, so wie durch ein Liebesverhältniß, das sich zwischen ihm und einer Schwester Ricardo's entpinnt, noch inniger verbunden. Inzwischen hat er seinen Diener an die Herzogin abgeschickt, um von dieser den Namen ihres Anklägers zu erfahren; der Pote weiß in das Zimmer der argwöhnisch Bewachten nicht anders zu gelangen, als indem er sich durch den Schornstein in den Samin hinabläßt; er muß aber schnell auf dieselbe Art wieder entfliehen, bevor er noch seinen Zweck erreicht, und kehrt daher unverrichteter Sache zurück. Don Rodrigo kann nun seine Ungeduld nicht länger bezähmen und läßt den Ankläger der Herzogin, wer er auch sein möge, durch öffentlichen Aufruf herausfordern. Der Tag des Zweikampfs ist erschienen, die Schranken sind errichtet und schon harret der ritterliche Spanier seines Gegners. Als solcher erscheint der Graf Ricardo. Der Kampf zwischen den verschiedenen Verpflichtungen, der hierdurch in Rodrigo's Brust entsteht, ist schwer; auf der einen Seite

bindet ihn das der Herzogin gegebene Wort und die Mitterpflicht; auf der anderen schuldet er dem Gegner zweimal das Leben und ist ihm durch Freundschaft, so wie durch die Liebe zu seiner Schwester auf's innigste verbunden. Dennoch darf er nicht zaudern, zunächst die erste Obliegenheit zu erfüllen; der Kampf beginnt, der Graf wird entkräftet und bekennet, daß er aus Rache wegen ver schmähter Liebe die Beschuldigung erhoben habe; als aber in Folge hiervon der Herzog den Verläumder mit seinem Grimm bedroht, wirft sich Don Rodrigo zum Vertheidiger des Beschigten auf und leistet so auch der zweiten Verpflichtung Genüge.

Das Drama *La desdichada Estefania* gründet sich auf eine Begebenheit, die in einigen Punkten große Ähnlichkeit mit der Geschichte von Ariodant und Ginevra bei Ariost hat, aber sich (denn es ist auch bei anderen Dichtern davon die Rede) wirklich am Hofe Alfonso's VIII. von Castillen zugetragen zu haben scheint. Dieser König hat beschlossen, seine Tochter Estefania mit einem seiner Vasallen zu vermählen. Die beiden Bewerber sind der Graf Bela und Don Hernan Ruiz de Castro. Die Prinzessin wählt den Letzteren und läßt den Grafen sich in hoffnungsloser Liebe verzehren. Hernan Ruiz muß bald nach der Vermählung den König auf einem Zuge wider die Mohren begleiten. Seine ihn zärtlich liebende Gemahlin lebt während seiner Abwesenheit in stillster Zurückgezogenheit; eine ihrer Hofdamen aber, die in den Grafen Bela verliebt ist, ersinnt den verrätherischen Plan, diesem im Namen Estefanien's zärtliche Briefe zu schreiben und nützliche Zwiesgespräche zu verheihen. Der Graf folgt der Einladung und findet sich zur bestimmten Stunde am Pallon der Prinzei-

fin ein; hier nun empfängt ihn die listige Hofdame in den Kleidern ihrer Gebieterin und tauscht Liebesworte mit ihm, ohne daß er den Petrug wahrnähme. Die Zusammenkünfte werden wiederholt, und mit so wenig Zurückhaltung, daß sich das Gerücht davon verbreitet und dem Hernan Rulz bei seiner Rückkunft sogleich zu Ohren kommt. Dieser, auf die Treue seiner Gattin bauend, will zwar dem Gerüchte kein Gehör schenken; als sich aber die gleichlautenden Berichte mehren, schöpft er Argwohn und verbirgt sich Nachts in der Nähe des Ballons. Es währt nicht lange, so sieht er den Liebhaber und die weibliche Gestalt in den Kleidern Giesfaniens erscheinen, stürzt wüthend hervor, kößt den Grafen nieder und dringt in das Haus. Die verkleidete Dame hat rasch zu entfliehen gewußt und der Grimm des Petrogenen entladet sich auf die unschuldige Gattin, die von seinen Dolchstichen durchbohrt zu Boden sinkt. Nach dieser Katastrophe regt sich das Gewissen der Petrügerin; sie enthüllt ihre List und stürzt sich vom Ballon hinab; Hernan Rulz aber, zerstörten Herzens, klagt sich selbst vor dem König des Mordes an und bittet ihn, ein Gericht von Edlen zusammenzuberufen, das über ihn den Todespruch fällen möge. — Dieses Drama ist in der Schilderung jätlicher Gefühle sowohl als der wilden Leidenschaft sehr vorzüglich, und erreicht in mehreren Scenen die höchste Höhe des tragischen Pathos.

Durch gleiche Eigenschaften zeichnet sich *Reinar despues de morir* aus, unter allen Darstellungen des Schicksals der Ines de Castro, welche die spanische Bühne gesehen hat, unbedingt die vorzüglichste.

La romera de Santiago wird in einigen alten Aus-

gaben dem Tirso de Molina zugeschrieben, mit dessen Manier sie indeß durchaus keine Verwandtschaft zeigt, während sie mit der Weise unseres Quevara so genau übereinstimmt, daß man die Angabe der Sueltas, welche sie diesem beilegen, unbedingt für die richtige halten muß. Ordoño, König von Leon, hat seine Schwester Doña Linda mit dem Grafen Eisuardo verlobt, diesem aber, noch bevor die Vermählung gefeiert worden ist, eine Gesandtschaftsreise nach England übertragen. Während der Abwesenheit Eisuardo's langt der Graf Garci-Fernandez von Castilien verkleidet und als sein eigener Gesandter am Hofe von Leon an, in der Absicht, sich um die Hand der Infantin Linda zu bewerben, wird aber von dieser, die ihrem Verlobten treu ist, sehr kalt aufgenommen. Eisuardo begegnet auf seiner Reise durch Galicien der Doña Sol, einer Nichte des Grafen von Castilien, die auf einer Pilgersfahrt nach St. Jago begriffen ist, faßt eine heftige Leidenschaft für sie, und raubt ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele gelangen kann, mit Gewalt die Ehre. Garci-Fernandez befindet sich noch in Leon, als die unglückliche Doña Sol anlangt und den König um Gerechtigkeit wider ihren Beleidiger ansucht. Der Graf von Castilien gibt sich nun zu erkennen, und verspricht, selbst die seiner Nichte angethane Schmach an dem Grafen zu rächen; der König aber gebietet Allen tiefes Schweigen über den Fall; für gehörige Bestrafung des Schuldigen werde er selbst schon sorgen. Eisuardo wird gleich nach seiner Rückkehr in's Gefängniß geworfen und zum Tode verurtheilt, aber von Linda, welche die Liebe für ihn noch nicht aus ihrer Brust verbannen kann, wieder befreit. Nun glaubt Garci-Fernandez,

die Flucht des Frevlers sei mit Vorwissen Ordoño's geschehen, und fordert diesen zum Zweikampfe; der König nimmt die Ausforderung an und der Kampf soll beginnen, als Esluando, von ehrenhaftem Antriebe befeelt, sich dem Grafen von Castilien gegenüberstellt, um statt des Königs zu kämpfen; da tritt Linda dazwischen und verhindert den ganzen Kampf dadurch, daß sie dem Garcel-Hernandez ihre Hand reicht; dieser, so wie Ordoño, sind schon durch das ritterliche Benehmen Esluando's milder gegen Letzteren gestimmt, und aller Zwist wird endlich geschlichtet, als Doña Sol sich zufrieden erklärt, die Hand Dessen anzunehmen, der, wie er sagt, nur durch ein Uebermaß leidenschaftlicher Liebe zu der verbrecherischen Handlung hingerissen worden ist.

Die erwähnten sind unter den uns bekannten Stücken des Quevara die vorzüglichsten; allein auch die übrigen, selbst wenn sie im Allgemeinen weniger befriedigen, bieten fast sämmtlich glückliche Motive und fesselnde Situationen dar, und geben in Einzelheiten voll Kraft und Anmuth, in der Lebendigkeit und Wärme der Schilderung, von dem ungewöhnlichen Talent des Verfassers Zeugniß. Die Raschheit der Handlung, die Beweglichkeit und Rapidität der dramatischen Darstellung ist überhaupt an den Schauspielen dieses Dichters ganz besonders zu rühmen. Ein weiteres Eingehen auf die letzteren verstatte uns hier der Raum nicht, und nur noch auf einige derselben möge hingedeutet werden. *El principio viñador* zeichnet sich durch liebliche idyllische Schilderungen aus. — Die Heldin von *El amor en Vizcaino y los celos en frances* ist eine Diebegerin, die gemischt spanisch und biscayisch spricht und auf einem Turnier den Dauphin von Frankreich, der ihr die Ehre ge-

raubt hat, umbringt. — In *Los amotinados de Flandes* wird die Tapferkeit und Hochbergigkeit spanischer Soldaten mit den lebhaftesten Farben geschildert. — *El valiente Tolédano* feiert den Don Francisco de Ribera, einen Seehelden aus der Zeit Philipp's III. Dieses Stück, in dem der Herzog von Ossuna auf die Bühne gebracht wird, scheint noch bei Lebzeiten dieses berühmten Vicerönigs von Neapel aufgeführt worden zu sein, denn nach dessen Sturze wäre die Schilderung wohl schwerlich so vortheilhaft ausgefallen. — In *El marques de Bastos* ist die Erfindung etwas wüß und abenteuerlich; ein Soldat und Diener des Marques, der alle möglichen Ausschweifungen begeht, der eigentliche Held des Schauspiels, wird wegen seiner Verbrechen hingerichtet, erhält aber, weil er unter allen seinen Lastern die Tugend einer ausgezeichneten Treue gegen seinen Herrn beibehalten hat, die Wunderkraft, diesem noch nach dem Tode im Kampfe beizustehen. — *El cavallero del Sol* lehnt sich an den berühmten Roman vom Ritter Phöbus. — *La niña de Gomez Arias* behandelt eine Sage aus der Zeit des ersten Mauren - Aufstandes in den Alpuzarras, die auch als Volksromanze sehr populär war. Das Stück unseres Dichters ist durch die spätere, ungleich vorzüglichere, Bearbeitung desselben Stoffes von Calderon in Vergessenheit zurückgedrängt worden. — Unter Quevata's Autos machen wir das *De la mesa redonda* namhaft. Karl der Große ist darin Christus, Flor de Pis die Kirche, Roland der heilige Petrus, Durandarte Johannes der Evangelist, Montesinos Johannes der Täufer und Ganelon Judas.

Nachdem uns ein Theil von Quevara's Werken schon bis ziemlich tief ins achtzehnte Jahrhundert hinabgeführt hat, müssen wir wieder bis zum Anfang der vorliegenden Periode des spanischen Theaters hinaufsteigen, um noch verschiedener Dichter zu gedenken, die ungefähr gleichen Alters mit Lope de Vega und schon während der letzten Regierungsjahre Philipp's II. oder während der ersten seines Nachfolgers für die Bühne thätig waren. Von vielen dieser Dramatiker ist nur wenig, von einigen gar nichts auf uns gekommen, weshalb sich hier zu ausführlicheren Artikeln nur selten Stoff darbieten wird ¹⁰³).

¹⁰³) Gewißheit über die Lebenszeit der hier zu nennenden Dichter gewährt, außer der *Lista de los Reyes*, besonders eine vom Doctor Antonio Navarrete in den letzten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts verfaßte Schrift zu Gunsten der Comedien, über deren Ansfähigkeit in jener Zeit, wie schon erwähnt, viel discutirt wurde. Diese Schrift liefert folgendes Verzeichniß der berühmtesten unter den damaligen Dramatikern:

El Licenciado Pedro Diaz, Jurisconsulto, que fué de los primeros que pusieron las comedias en estilo; el Licenciado Cepeda; el Licenciado Poyo, Sacerdote; el Lic. Berrio, insigne letrado y tan conocido de los Conserjos del Rey nuestro Señor; el Lic. Don Francisco de la Cueva, tan docto y tan celebrado como sabemos de todos los ingenios de España; el Lic. Miguel Sanchez, Secretario del Illustrisimo de Cuenca; el Maestro Valdivieso, Capellan del Illustrisimo de Toledo y Cura de San Torcan; el Doctor Vaca, Cura y beneficiado en Toledo; Lupericio Leonardo de Argensola, Secretario de la Imperatriz y despura del Rey de Napoles; el Lic. Martin Chacon, Familiar del Santo oficio; el Doctor Tárraga, Canónigo del Aséo de Valencia; Gaspar Aguilar, Secretario del Duque de Gandia; Juan de Quirós, Jurado de Toledo; el Doctor Angulo, Regidor de Toledo, y su Alcalde de Sacas; Don Guillen de Castro, Capitan del Grno de Valencia; Don Diego Ximenez de Enciso, Cabal-

Pedro Díaz, nach Navarro einer der Ersten, „welche der Comödie zur Ausbildung verhalfen,“ wird von Rojas schon unter den Vorgängern des Lope de Vega und als Verfasser einer der frühesten *Comedias de Santos* „*El Rosario*“ genannt. Späterhin scheint sein Name in dem Gedränge der neu auftretenden Dramatiker bald verschwunden zu sein. Dasselbe war vermuthlich mit Joaquín Romero de Zepeña, mit Perrio und Francisco de la Cueva der Fall, denen allen wir schon in der vorhergehenden Periode der spanischen Theatergeschichte begegnet sind. Die beiden Letzgenannten waren Rechtsgelehrte, und Lope de Vega (*Dorotea* II. V) sagt von ihnen, sie böten das seltene Beispiel dar, daß ausgezeichnete Ausleger der Gesetze zugleich zu den lieblichsten Dichtern gehörten und Schauspiele geschrieben hätten, die mit allgemeinem Beifall dargestellt würden. Francisco de la Cueva, aus Madrid gebürtig¹⁰⁴), war ein genauer Freund Lope's und wird von diesem auch in der *Arcadia*, im *Laurel de Apolo* und in der Dedication des Schauspiels *La mal casada* ungemein gepriesen.

Von dramatischen Werken des Andres Rey de Ar-

tero de Sevilla; Hipólito de Vergara; el Maestro Ramon, *Maecordote*; el Lic. Justiniano; Don Gonzalo de Monroy, *Regidor de Salamanca*; el Doctor Mira de Mescua, *Capellan de los Reyes de Granada*; el Licenciado Mexia de la Cerda, *Relator de la Chancilleria de Valladolid*; el Lic. Navarro, *Colegial en Salamanca*; Don Francisco Quevedo Villegas, *Caballero del Orden de Santiago*, Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad; Luiz Velez de Guevara, *Gentilhombre del Conde de Saldaña*; Don Luis de Gonzaga, *Prebendado de la Santa Iglesia de Cordoba*; y Lope de Vega Carpio, *Secretario del Duque de Alba y del Conde de Lamos*.

¹⁰⁴) Baena, hijos ilustres de Madrid.

Arteba und des Eupercio Leonardo de Argensola aus dieser Zeit ist uns keines bekannt, obgleich die Thätigkeit Beider für die Bühne auch noch in vorliegender Periode fortgedauert zu haben scheint. Arteba machte übrigens, wie wir sehen werden, gegen Lope und dessen Schule kritische Opposition, und vermuthlich wird er daher in seinen Schauspielen mehr dem classischen System gehuldigt haben.

Von Meria de la Cerda, Licenciaten und Justizbeamten zu Valladolid, besäßen wir noch eine sogenannte Tragödie „Ines de Castro“, ein sehr schwaches Product, das mit der Bearbeitung desselben Stoffes von Guevara in seiner Hinsicht den Vergleich aushält und selbst hinter der *Nise lastimosa* des Bermudez zurückbleibt, die der Verfasser offenbar gekannt und benutzt hat. Die Disposition des Planes zeigt auffallende Mängel, die Charaktere haben kaum eine nothdürftige Haltung und die Reden sind matt, ohne Gemüth und Wärme. Dieses Stück ist übrigens vermuthlich früher geschrieben, als Guevara's *Reinar después de morir*.

Unter drei noch vorhandnen Comödien von Damian Calusario del Poyo (einem in Murcia geborenen Dichter, der aber in Sevilla ansässig war) verdient *La prospera fortuna de Ruy Lopes de Avalos* (in zwei Theilen) die meiste Aufmerksamkeit ¹⁶⁵⁾. Es ist eine Art von biographischem Schauspiel, dessen Handlung zwar an losen Fäden hängt, das aber verschiedene Scenen von wohlberechnetem

¹⁶⁵⁾ Dieses Stück ward schon bei Lebzeiten des Dichters für sein gelungenstes gehalten. Lope de Vega sagt in der Dedication seiner Comödie *Muertos vivos* an Damian Calusario del Poyo: *Lo que la antigüedad llamava llevar basos a Somo este es dirigir a*

Effect darbietet. Die Handlung fällt in die Zeit Heinrich's III. von Castilien. Besonders zu beachten ist der Auftritt, wo Don Mair, ein jüdischer Arzt, auf Veranlassung des Admirals von Castilien den König vergiften will. Der Mörder ist im Begriff aus einem Vorzimmer in das königliche Schlafgemach zu dringen, als das über der Thür hängende Bild der Doña Catalina, der Gemahlin des Monarchen, herunterfällt und ihm den Eintritt wehrt; fast zur selben Zeit tritt der König auf; der Jude wird verwirrt, verschüttet das Gift und gesteht zuletzt seine Absicht. Diese Scene ist von Tirso de Molina in *La prudencia en la muger* und von Calderon in *El mayor monstruo los celos* nachgeahmt worden; wenigstens begegnen wir in beiden genannten Stücken der Idee, daß ein Bild der Schutzengel eines bedrohten Lebens wird. — Wohl keinen Stoff haben die spanischen Dramatiker häufiger behandelt, als die Geschichte des Alvaro de Luna; die Bearbeitung dieses Gegenstandes von unserem Damian Salustrio ist aber gewiß die schwächste, die es irgend gibt.

Von den Tramen des Hurtado Belarce (aus Guadaluajara) ist nur eine *Tragedia de los siete Infantes de Lara* übrig geblieben, ein herylich schlechtes Spektakelstück. Dieser Belarce hatte auch, vermuthlich noch vor Guillen de Castro, einen Eid geschrieben ¹⁰⁰⁾.

V. m. una comedia, aviendo las muchas que ha escrito adquirido tanto nombre, particularmente *La prospera y adversa fortuna del Condestable D. Ruy Lopez de Avalos*, que ni antes tuvieron exemplo, ni despues imitacion.

¹⁰⁰⁾ Z. des Ruggunglio di Farnasso del Sign. Fabio Franchi (Kaeque poetische alla morte di Lope de Vega, in *Voye's Obras auelas*, T. XXI. pag. 63.)

Juan Grajales (Licenciat und von dem gleichnamigen Schauspieler, welchen Rojas nennt, verschieden) hat in zwei Comödien, *La prospera* und *La adversa fortuna del Cavallero del espiritu santo* die Geschichte des Gola Rienzi dramatisirt. In diesen Stücken sind Anlage und Ausführung gleich roh, die Scenen nur wie durch Zufall zusammengewürfelt, und von Berechnung und Gliederung des Plaus, von einer poetischen Intention, die das Ganze durchdränge, ist nicht die Rede. Ungleich mehr Beachtung verdient *El bastardo de Ceuta*, ein Drama, das von großen Fehlern nicht freigesprochen werden kann, aber gegen diese Fehler mindestens eben so viele und bedeutende Schönheiten in die Wagtschaale zu legen hat. Der Inhalt ist in der Kürze folgender: Olvira, die Gattin des Hauptmanns Melendez, ist einst in der Dunkelheit, als sie ihren Gatten zu empfangen glaubte, von dem Fähurich Gomez de Melo, der sich heimlich bei ihr eingeschlichen hat, umarmt worden, und hat als Frucht dieser Verbindung einen Sohn, Rodrigo, geboren. Melendez ist gleich nach der Nacht, in welcher seine Gattin auf solche Art getäuscht wurde, in den Krieg nach Afrika gezogen und hier in ein Liebesverhältniß mit der Mohrin Fatime getreten, welche er bei der Trennung in hoffnungreichen Umständen zurückgelassen hat. Diese Ereignisse sind dem Beginn des Stückes um zwanzig Jahre vorausgegangen. Olvira hat ihrem Gatten von der schändlichen That des Gomez de Melo nichts mitgetheilt, aber Rodrigo zeigt in seinem Charakter eine so gänzliche Verschiedenheit von dem seines vermeintlichen Vaters und bezeugt dem Letzteren so wenig Ehrfurcht, daß dieser die Ahnung von dessen anderweitiger Abkunft nicht unterdrücken

kann. Der Krieg mit den Ungläubigen bricht von Neuem aus. Melendez befindet sich einst in einem Kampfe in dringender Lebensgefahr, aus welcher ihn Rodrigo retten könnte; aber der selge und unfehlliche Sohn unterläßt es, wogegen unerwartet ein junger Mohr als Retter herbeieilt; es ist Gelin, der Sohn, den Melendez mit Fatime erzeugt hat; die Stimme der Natur hat ihn herbeigerufen und sie zieht ihn ferner mit unwiderstehlicher Macht zu dem Vater hin. Vater und Sohn kennen sich nicht, aber schließen, obgleich Feinde und für den Kampf sich gegenüber stehend, ein Freundschaftsbündniß mit einander. Nach beendigtem Kriege tritt das Mißverhältniß zwischen Melendez und seinem angeblichen Sohne immer offener hervor, und dieser wagt sogar in einem Streit die Hand gegen Jenen zu erheben. Melendez verhängt eine schwere Züchtigung über den entarteten Jüngling, glaubt aber, ein Kind vermöge sich gegen den Vater nicht dergestalt zu vergehen, und sucht von Gladiatoren zu erfahren, ob nicht ein Anderer, als er, Rodrigo's Erzeuger sei. Er belauscht die Gattin im Schlaf und vernimmt von ihr die ruchlose List seines Hahnrichs Gomez de Melo. Jetzt liegt ihm eine doppelte Rache ob, — an Gomez, als dem Räuber seiner Ehre, und an Rodrigo, der sich thätlich an ihm zu vergreifen gewagt hat; und er befriedigt diese Rache, indem er einen Zweikampf zwischen Beiden veranstaltet, in welchem Gomez von den Händen seines Vasallen fällt. Inzwischen hat die verlassene Fatime, um sich wegen der Treulosigkeit ihres früheren Geliebten zu rächen, ihren Sohn Gelin, dem seine Herkunft verborgen geblieben ist, aufgefodert, den Hauptmann Melendez umzubringen. Gelin verspricht aus Gehorsam gegen die Mutter, dem Pöschle

folge zu leisten; als er aber dem Vater gegenübersteht, entfährt das Schwert seiner Hand und er fällt, einem inneren Rufe folgend, dem, den er ermorden soll, zu Füßen. Hierauf folgt die Erkennung und bald darauf auch Selin's Entschluß, ganz unter den Christen zu leben und den Glauben seines Vaters anzunehmen.

Josel de Valdivieso, Priester und Capellan des Erzbischofs von Toledo, stand mit den berühmtesten Dichtern seiner Zeit, für die sein Haus einem Vereinigungspunkt bildete, in engen Freundschaftsverhältnissen. Es scheint mehr Geschmack an der Poesie, als ein ursprünglicher Verus für dieselbe gewesen zu sein, was ihn bestimmte, sich selbst in dichterischen Productionen zu versuchen. Seinen geistlichen Comödien wenigstens läßt sich kaum ein Lob irgend einer Art erteilen; sie haben die ganze Grubias, sind mit dem ganzen wilden und ungeheuern Mysticismus angefüllt, der dieser Gattung meistens anhebt, ohne von einer kühnen Phantasie in jene Höhen emporgetragen zu werden, wo die Bestrebung mit der Verwunderung zusammenfällt. Sein *Loco cuerdo* ist ein wahres Chaos von bedeutungslosen Wundern, in welchem das, was nach der Absicht des Verfassers zur Andacht stimmen soll, nur widrige Empfindungen erregen kann. Es ist die Geschichte eines reichen Kaufmanns, der sich plötzlich von der Nichtigkeit aller irdischen Güter überzeugt und in die Wüste zieht, um den Rest seines Lebens als Klausner in strenger Püße hinzubringen. Nachdem er dort acht Jahre in unerhörten Gastelungen zugebracht hat, glaubt er, um der Gnade Gottes würdig zu werden, sich noch tiefer demüthigen zu müssen, und durch-

zieht Dörfer und Städte, indem er sich wahnsinnig stellt und sich dem Hohn und Spott des Pöbels Preis gibt. —

Besser gelangen dem Valdivieso die Autos¹⁶⁸⁾, und man kann seinen derartigen Stücken, wenn man einmal die bizarren

¹⁶⁸⁾ *Donc Autos sacramentales y dos Comedias divinas del Maestro José de Valdivieso. Toledo, 1633.*

Die in diesem äußerst seltenen Bande enthaltenen Autos sind: *El Villano en su Rincón. El Hospital de Locos. Los Cautivos libres. El Phenix de Amor. La Amistad en el peligro. Paques y Cupido. El Hombre encantado. Las ferias del Alma. El Peregrino. La Serrana de Plasencia. El hijo prodigo. El Arbol de la Vida.* — Die beiden Comedien führen den Titel: *El nacimiento de la mejor und El Angel de la Guarda.*

Andere Autos von Valdivieso finden sich in folgender Sammlung: *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España. Madrid, 1684.*

Dieser Band enthält außer einer Anzahl Zwischenspiele von Luis de Venavente und Vers verschiedener Verfasser die folgenden Autos:

El divino Jaseo, Auto sacramental de D. Pedro Calderón.

La mayor soberbia humana de Nabucodonosor, Auto sacramental del Doctor Mira de Mesquita.

La Mesa Redonda, Auto sacramental de Luis Velez de Guevara.

El Tirano castigado, Auto del Nacimiento de Christo, de Lope de Vega.

El Premio de la Limosna, Auto sacramental del Doctor Felipe Godínez.

El Caballero del Febo, Auto sacramental de D. Francisco de Rojas Zorrilla.

Las Sentencias formos de Alcalá, Auto sacramental del Doctor Juan Perez de Montalva.

El Sol a media noche, Auto del Nacimiento de Christo, de Mira de Mesquita.

La gran Casa de Austria, Auto sacramental de D. Agustín Moreto.

Katre Día y Noche, Auto sacramental del Maestro Joseph de Valdivieso.

Gedankenverbindungen zugegeben hat, die von dieser Gattung untrennbar sind, eine geistvolle Conception nicht absprechen; nur Schade, daß sie mit scholastischer Theologie überladen sind und an einem geistbraukten Stiel krauchen. In dem Auto *Psiques y Cupido* ist Psyche die menschliche Seele, die Tochter des Himmels, und Amor Christus. Die Welt, die Lust und Lucifer als Calane bewerben sich um Psichens Hand, aber diese weist sie zurück, weil sie im Traum den Amor gesehen hat, dem sie allein angehören will. Dieser tritt als Jreier auf und verlobt sich mit ihr; die Vermählung soll erst in seiner Heimath gefeiert werden und erst dort will er ihr sein jetzt verheilertes Gesicht enthüllen; zu Begleiterinnen auf der Reise dorthin aber gibt er ihr die Wahrheit und die Vernunft. Die Schwestern Psichens, welche die Namen Inasibile und Concupiscibile führen, beneiden das Glück der Verlobten und verschwören sich mit den drei verheilmähten Liebhabern, es zu stören. Der Plan gelingt. Psyche läßt sich durch ihre Ueberredung verleiten, der Gwißheit vorzuziehen, statt zu glauben, schauen zu wollen. Das erste Mal, daß sie den Schleier Amors zu lüften versucht, wird sie noch durch den Glauben zurück-

La Cena de Baltazar, Auto sacramental de D. Pedro Calderon.

La Madrina del Cielo, Auto de Nuestra Señora del Rosario, del Maestro Tirso de Molina.

Ciento por uno, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de Alvaro Cubillo de Aragon.

La Amiga mas verdadera, Auto de Nuestra Señora del Rosario, de D. Antonio Coello.

El Nacimiento de Christo nuestra Señor, del Maestro Joseph de Valdivieso.

El Nacimiento de Christo nuestra Señor, de Lope de Vega.

gehalten; bei dem zweiten Versuch aber sieht sie den göttlichen Liebhaber ihren Armen entzogen und stürzt in eine bodenlose Tiefe hinab. Die Vernunft ist plötzlich blind geworden und irrt jammernd umher; die Wahrheit tritt auf, um die Verlorene zu suchen, und während Beide über das Geschehene klagen, erblickt man Lucifer auf einer Schlange reitend und die verzeihende, blutbesiedelte und in schwarze Trauergewänder gehüllte Pflanze in seinen Armen haltend. Durch die aufrichtige Reue der Seele läßt sich jedoch Amor zuletzt zu erneutem Puncte bewegen; die heilige Jungfrau führt Bionden in seine Arme zurück; er drückt die Wiedergesunkene an seine Brust, und in diesem Augenblick sieht sie verklärt im weißen Gewande vor ihm; der Vernunft sind die Augen wieder geöffnet; die Welt, die Lust und Lucifer entsinken; eine Wolfe öffnet sich; man erblickt Biondens Vater, den Himmel, welcher der Tochter eine Krone und eine Palme überreicht, und ein Chorgesang feiert die Vermählung Christi und der Seele. — Das Auto El Hospital de locos hat eine höchst bizarre Composition. Die Seele befindet sich auf einer Reise, auf welcher das Vergnügen ihr Führer ist; sie wird von diesem aufgefordert, ein Haus zu betreten, welches der Wohnsitz aller Freuden sei, und folgt der Aufforderung, während die Vernunft an der Schwelle stehen bleibt und sie vergebens zurückzurufen sucht. Jenes Haus ist ein Narrenhospital, über welches die Thorheit die Aufsicht führt und in welchem alle Arten von Tollen ihr Wesen treiben; Lucifer ruft mit einer Hindertrommel zum Kriege gegen den Himmel auf, die hindische Welt reitet auf einem Stedenpferd, die Negierde geht an einem

Fische, das Fleisch spielt die Guitarte und singt Liebes-
lieder dazu, und das Menschengeschlecht sitzt in stillem
Wahnfinn brütend in einer Gasse. Die Seele wird sogleich
willkommen geheißen und mit einer Hartenklappe geschmückt.
Die tolle Ausgelassenheit des neuen Lebens bedagt ihr im
Anfange recht wohl; aber bald wird sie auf Veranlassung
der Schuld mit Ketten beladen in einen Kerker geworfen.
Hier gelangt sie zur Reuung und empfindet Reue über
ihre Verirrung; die Vernunft ruft die Inspiration oder die
göttliche Gnade herbei und mit Hülfe der letzteren wird die
Gefangene befreit.

Andrés de Claramonte, ein berühmter Schau-
spieler und Theaterdirector aus Murcia (gestorben 1610)
machte sich auch als Dichter einen Namen, vorzüglich
durch seine Comödie *El negro valiente en Plauden*, zu
welcher später Vicente Guerrero einen zweiten Theil fügte.
Diesem Stücke kann gewiß kein großer poetischer Werth
zuschrieben werden; die Zusammenlegung der Handlung
ist kunstlos, die Darstellung hart und unpolirt; aber aus
dem Ganzen spricht eine gewisse anziehende Frische und
Naivität. Die tollkühnen Streiche des Negers, der unter
den Fahnen des Herzogs von Alba dient und durch seine
verwegenen Thaten (er bringt z. B. ganz allein in die
Mitte des feindlichen Lagers und nimmt den Prinzen von
Oranien in seinem Zelte gefangen) das Ritterkleid des
St. Jago-Ordens erwirbt, sind in der lebendigen Schilder-
ung, in welcher sie hier vorgeführt werden, sicher, ein leb-
haftes Interesse zu erregen. Selbst die Rohheit der Aus-
führung harmonisirt recht gut mit der vollkommnen Manier,
in der das Schauspiel durchgehends gehalten ist.

Laßen wir alle die Dichter, welche seit Quevada genannt worden sind, zusammen, so kann ein Urtheil über dieselben (insofern die geringe Zahl ihrer noch vorhandenen Werke ein solches gestattet) nicht sehr vorthailhaft ausfallen. Die Schauspiele, von denen hier die Rede ist, erinnern noch sehr an die Kindheit des Theaters; sie zeigen uns die dramatische Kunst, die bei Lope de Vega schon in so vollkommener Ausbildung erscheint, noch auf einer ganz untergeordneten Stufe, und diejenigen Intratten, welche viele derselben auf den Namen des großen Meisters geschrieben haben, müssen von allem kritischen Sinne entleert gewesen sein. Selbst die schlechtesten Productionen Lope's haben vor den besten unter diesen doch noch immer die Würde des Stils, die Eleganz der poetischen Färbung voraus. Von sinniger Berechnung des Plans, ferner von künstlerischer Verarbeitung des Gegebenen finden sich hier nur selten Spuren; vielmehr erscheint Alles in derbster Unmittelbarkeit und in groben Zügen hingeworfen. Keine Ausmalung des Einzelnen, poetische Uebergänge vermißt man ganz; der Dialog ist ungleich und stellt auf wunderliche Weise das Nützliche, Platte und Gemeine dicht neben das Pathetische, ja man muß sich neben bombastischen Tiraden offenkundige Abgeschmacktheiten gefallen lassen. Inmitten dieser Unvollkommenheiten werden nun allerdings einzelne Schönheiten nicht vermißt, allein die letzteren gehören mehr den bearbeiteten Stoffen, als der Behandlung der Dichter an, und der wahre Genius würde sie auch noch ungleich prägnanter herausgearbeitet haben. — So waren denn diese Dramatiker nicht im Stande, mit Lope de Vega in die Schranken zu treten und die Gunst des Publicums auf die Dauer zu sichern;

schon im zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts werden ihre Namen kaum noch genannt, nur nach wenigen ihrer Stücke scheint die Nachfrage groß genug gewesen zu sein, um den Trud zu veranlassen, und in die späteren großen Sammlungen spanischer Comédien ist keines derselben aufgenommen worden.

Noch weniger hat sich eine Schaar von anderen gleichzeitigen Dichtern eine bleibende Stellung in der Literatur zu verschaffen gewußt. Die Namen dieser Bühnenschriftsteller, auf deren Nennung wir allein beschränkt sind, da ihre größtentheils wohl nie gedruckten Werke spurlos untergegangen zu sein scheinen, oder sich wenigstens unseren Nachforschungen entzogen haben, sind folgende:

Der *Pierciat Justiniano*. In den Catalogen von *Nedel del Castillo* (Madrid, 1735) und von *la Huerta* werden ihm zwei Comédien *Los ojos del Cielo* und *Santa Lucia* zugeschrieben.

Juan de Quirós, Rathherr von Toledo (*Jurado de Toledo*), nicht zu verwechseln mit dem späteren *Francisco de Quirós*.

Navarro, *Pierciat* zu *Salamanca*.

Der *Pierciat Martin Chacon*, Familiar der *Inquisition*.

Don Gonzalo de Monroy, Regidor von *Salamanca*, wohl zu unterscheiden von dem berühmteren *Christoval de Monroy*.

Der Doctor *Angulo*, Regidor von Toledo.

Der Doctor *Vaca*, Geistlicher und Pfundner in Toledo.

Hipolito de Vergara.

Olea.

Diego de Vera.

Piñan.

Almendarez.

Beltré de Herrera, nicht zu verwechseln mit dem anderen Herrera's, auf die wir später kommen werden.

Riquel Sanchez Vidal aus Aragon, der schon 1599 eine Comödie in drei Jernakten „La Isla Barbata“ geschrieben haben soll ¹⁰⁷⁾.

Hierher gehören ferner zahlreiche Schauspieler, die zum Theil schon im zweiten Buche dieser Geschichte genannt werden sind, aber auch noch im vorliegenden Zeitabschnitt fortsetzten, Comédien zu schreiben. Es sind dies: Alonso und Pedro de Morales, Grajales, Jorita, Mejía Sanchez, Rios, Arandaño, Juan de Vergara, Villegas, Gafro und Andere. Auf einige dieser Männer werden wir später bei Erwähnung der berühmtesten Schauspieler zurückkommen.

W: den bisher Genannten schließt sich die Reihe der Dichter, welche sich schon während der ersten Hälfte von Vepé's dramatischer Laufbahn in der Schauspielliteratur betheiligten ¹⁰⁸⁾. Auf sie folgt nun eine zweite von solchen, deren Thätigkeit in eine etwas spätere Zeit fällt, die aber ihren Culminationspunkt sämmtlich noch bei Lebzeiten Vepé's

¹⁰⁷⁾ Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500 hasta el de 1600, por D. Felix de Lotuena y Urcia. Pamplona 1799 — 1802.

¹⁰⁸⁾ In diese Reihe gehören allerdings noch einige Andere, z. B. Garcia und Gubiaz; allein da sie aus bekannten Werken Tietz allem Anschein nach einer etwas späteren Zeit angehören, so wird bei Erwähnung derselben am besten noch verziehen.

erreichten. Natürlich können diese beiden Dichterreihen bei sich so nah berührenden Zeiten nicht streng von einander geschieden werden; die frühere greift in die spätere hinüber und wiederum verlieren sich die Anfänge von dieser in jene; aber es ist für die Orientirung auf diesem Gebiete erprießlich, die Zeitgenossen des Lope de Vega auf diese Art in zwei Gruppen zu vertheilen, die sich doch wenigstens einiger Maßen auseinanderhalten lassen. Bevor nun aber die Schauspiel-literatur weiter gemusert wird, ist den kritischen Ansichten, die in dieser Zeit über die dramatische Kunst laut wurden, einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Die nationale Form des Drama's hatte sich in Kurzem so in der Gunst des Publicums festgesetzt, daß heterogene Bestrebungen sich auf der Bühne durchaus keinen Erfolg versprechen konnten. Es war nicht mehr zu befürchten, daß die frische Blüthe originaler Poesie durch den Trud falscher Gelehrsamkeit verklümmert würde. Auch wurden nur noch wenige und wirkungslose Versuche gemacht, Tramen in der Manier der Alten zu dichten; der Pompejus des Chri-
stoval de Mesa und die Nachahmung des Euripideischen Hippolyt von Steven Manuel de Villegas sind fast die einzigen Beispiele; die Uebersetzungen einzelner antiken Tragödien und Comödien, wie die der Medea des Euripides und der Lustspiele des Terenz von Simon Pedro de Arbril hatten mehr die Bedeutung philologischer Arbeiten, als daß sie dem Geschmack der Nation eine bestimmte Richtung hätten geben wollen. Dagegen bildete sich eine Partei von Gelehrten und Halbgelehrten, welche kritische Opposition gegen das Nationalschauspiel erhob und ihrem Unmuth über die vernachlässigten Regeln in Angriffen auf die ganze

Vollsbühne Lust machte. Es kann nicht geläugnet werden, daß dieser Kampf zum Theil mit Geist und Geschick geführt worden und daß dabei mancher treffende Hieb auf die Verirrungen der beliebten Dichter des Tages gefallen ist. In diesen war der Standpunkt, von welchem aus der Angriff rief, durchaus der verkehrte; es ist immer der unselige Aristoteles, es sind immer die drei Einheiten, auf die man sich beruft; unter den Vorwürfen, die dem Lope de Vega gemacht werden, steht immer voran, daß er nicht Plautus, Terenz oder Seneca sei, daß er die gleichmäßige Würde des tragischen Stils vernachlässige und in dem komischen wiederum die diesem angewiesene Sphäre überschreite. Tie liegt wohl allgemein anerkannte Wahrheit, daß jede Kunst sich nach den Umständen ihrer Entstehung und nach dem Charakter des Volks, bei dem sie aufwächst, modificiren muß, daß demnach auch das neuere Drama einen ganz andern Weg, als das antike, einzuschlagen hat, um zum Ziel der Vollkommenheit zu gelangen, wurde gänzlich übersehen. Hätte demnach diese Partei den Eleg erhalten, so wäre das spanische Theater, eben so wie das italienische, in das Joch einer falschen Theorie geschmiedet worden; die neuere Poesie würde um eine der ansehnlichsten unter ihren wenigen wahrhaft eigenthümlichen Bildungen ärmer sein; die dramatische Literatur der Spanier würde nicht einem üppigen, mit Blüten und Früchten aller Art prangenden Felde gleichen (auf dem freilich auch manches Unkraut wächst), sondern einem dürren, spärlich mit verkrüppelten Gesträuchen besetzten Acker; sie würde, statt neuer und originaler Schöpfungen, die selbst nachgeahmt zu werden verdienten, nur trostlose und langweilige Nachbildungen aufzuweisen.

Muster aufzuweisen haben. Glücklicher Weise lag jedoch ein solches Resultat um diese Zeit ferner, als je Der Sieg, welchen Lope de Vega dem nationalen Schauspiel erkämpft hatte, war so entschieden, daß die Angriffe einer feindseligen Kritik, selbst wären sie mit der größten Personlichkeit und mit allen Waffen des Scharfsinns geführt worden, nichts dagegen vermocht haben würden. Aber der gelehrten Partei, von der wir hier reden, läßt sich nicht einmal nachrühmen, in dem Streite große Feinheit der Taktik entwickelt zu haben; sie konnte daher in keiner Art durchdringen; selbst die gesunden Ansichten, die in ihren Diatriben zum Vorschein kamen, selbst die Streiche, welche wirklich wunde Flecke einzelner Comödientrafen, mußten erfolglos bleiben, weil die Angreifenden von verkehrten Principien ausgingen und zu sehr im Allgemeinen verfuhrten, indem sie das Vortreffliche, von dem Wesen und der Form des neueren Schauspiels Unzertrennliche, mit demselben Tadel belegten, wie die verwerflichen Uebertretungen aller Regeln der Kunst und Natur. Jedenfalls ist indeß dieser Kampf interessant genug, um einige Aufmerksamkeit zu verdienen, sei es auch nur, weil er den Beweis liefert, daß alle die engberzigen Vorurtheile und pedantischen Maximen, die von Volleau und dessen Schule in so apokalyptischer Weise vorgetragen wurden und nachher die Kunde durch ganz Europa gemacht haben, in Spanien schon ein halbes Jahrhundert früher, und vielleicht mit mehr Geist, ausgesprochen worden sind.

Der Balencianer Andres Rey de Artieda begann in einer um das Jahr 1605 gedruckten Epistel an den

Marques von Guellar ¹⁶⁹⁾ das Geplänkel. „Wie im Sommer — heißt es hier — die Regentropfen durch die Sonnenhitze in Krösche verwandelt werden und sich bewegen, so beginnt auch die Erde, wenn sie von den Strahlen Apollo's getroffen wird, von Poctlein zu wimmeln, und dann ist es wunderbar anzusehen, wie ein Tropf, den Minerva erst eben aus den Windeln gehoben hat, gleich eine Comödie schreibt. Da seine ganze Gefündung in Lust besteht, so flüßert er sie nach den Mitteln, die er aufzuwenden hat, in acht Tagen oder in noch weniger Zeit aus; o wie wahr vergleicht Horaz das, was er schreibt, mit den Träumen eines Fiebertrauken! Ich habe einmal in solchem Schauspiel gesehen, daß Galeeren durch die Wüste gingen, sechs Postpferde von der Insel Goyzo nach Palermo rannten, Hamagusta in Sidcava lag, Medien und Persien nicht weit von den Alpen entfernt waren, und Deutschland als ein langes und schmales Land geschildert wurde; wie Heredia ¹⁷⁰⁾ diese Dinge auf Begehren eines seiner Freunde, der in sechs Stunden eine Comödie schreibt, darzustellen pflegt.“ — Diese Satire ist gewiß nicht geistlos und mochte auf manche dramatische Mißgeburten der Zeit ihre Anwendung finden; eine andere Stelle zeigt uns aber, was der eigentliche Grund von Arrieta's Unzufriedenheit mit den spanischen Comödien war; er verlangte einen directen moralischen Zweck vom Drama und eine strenge Schiedung zwischen Tragödie und Lustspiel. „Die Comödie ist ein Spiegel des Lebens; ihr Zweck, die Laster und Tugenden

¹⁶⁹⁾ Sie ist neu gedruckt in Cedano's *Parnaso español*.

¹⁷⁰⁾ Ein Schauspieler, von dem später noch die Rede sein wird.

zu zeigen, damit man mit Maß und Ordnung lebe; ohne Zweifel ist sie ein treffliches Mittel, die Entschlüsse des Mannes zu kräftigen, die ungestüme Jugend zu zähmen. Materie und Form sind durchaus verschieden, je nachdem die Ereignisse auf schweren und engen Pfaden zu einer glücklichen Heirath führen, oder im Gegentheil Begebenheiten, die freudig beginnen, wie ein reißender Strom vorüberstürzen und mit tragischen Schicksalen endigen.“

Mit noch mehr Entschiedenheit spricht sich über letzteren Punkt Francisco Sácalca, aus Murcia ¹⁷¹⁾, in seinen 1616 erschienenen *Tablas poéticas* aus. In diesem geistvoll geschriebenen, dialogisch abgefaßten Buche wird unter Anderem Folgendes gesagt: „Alle oder die meisten Comödien, die heut zu Tage aufgeführt werden, enthalten tragische Begebenheiten, Staatsumwälzungen, Ehrensachen, Schlägereien, Herausforderungen und Todesfälle; dergleichen mögen im Laufe der Handlung noch so viele vorkommen, so werden die Stücke, sobald sie nur nicht gerade damit schließen, doch für Lustspiele gehalten; aber es sind keine Lustspiele, ja nicht einmal Schatten davon, es sind Zwittergeschöpfe, Monstrositäten der Poesie, und keine dieser Gabeln enthält die Elemente der wahren Comödie, mag sie auch einen freudigen Ausgang haben.“ — Es wird eingewendet, daß man solche Schauspiele, die theils aus tragischen, theils aus komischen Bestandtheilen zusammengefest seien, ja süßlich als Tragcomödien gelten lassen könne; die Antwort hierauf fällt aber folgender Maßen aus: „Wenn ich diesen Namen noch ein zweites Mal zu

¹⁷¹⁾ Nicolas Antonio, *Bibl. mun.*

hören bekomme, so werde ich in Wuth gerathen. Ich behaupte, daß eine Tragicomödie ein Unding ist; und wenn man dem Amphitruo des Plautus diesen Titel gegeben hat, so, glaubt mir, ist das ohne Ueberlegung geschehen. Wißt Ihr denn nicht, daß die Zwecke der Tragödie und Comödie sich entgegengesetzt sind? Der Tragiker erregt Schrecken und Mitleid, der Komiker Lachen; der Tragiker sucht, um sein Ziel zu erreichen, Unglücksfälle auf, der Komiker hat es mit lächerlichen Begebenheiten zu thun; wie wollt Ihr nun den Heraklit mit dem Demokrit vereinigen? Verbannt die monströse Tragicomödie ganz und gar aus Euren Gedanken, denn ihre Existenz ist nach den Gesetzen der Kunst eine Unmöglichkeit. Ich gebe Euch gerne zu, daß fast alle die Stücke, die man auf unseren Theatern spielt, von dieser Art sind; aber Ihr werdet mir Guterseits einräumen müssen, daß sie gegen die Gesetze der Vernunft, der Natur und der Kunst verstößen.“ An einer anderen Stelle dieser *Tablæ poeticæ* heißt es: „Unter verschiedenen Comödien erinnere ich mich eine gesehen zu haben, wo der heilige Amarus eine Reise in's Paradies macht, dort zweihundert Jahre bleibt, und als er nach Ablauf dieser beiden Sæcula auf die Erde zurückkehrt, hier andere Menschen, Trachten und Sitten findet. Kann ein größerer Unsinn gedacht werden? Andere Dichter gibt es, die eine ganze Chronik in eine Comödie bringen“ u. s. w. Weiter wird gesagt: „Die Dichter des Auslandes, wenigstens die einiger Nationen namhaftem, studiren die *Ars poetica* und kennen die Regeln und Gesetze, welche in der epischen und lyrischen, in der tragischen und komischen Poesie beobachtet werden müssen; daher bleiben sie denn auch vor Fehlern bewahrt und sehen die

Mängel unserer Schauspiele ein.“ — Diese Hinweisung auf regelmäßiger Theaterstücke des Auslandes, die sich auch bei Cervantes findet, muß unstreitig bestreben; sie kann sich kaum auf etwas Anderes beziehen, als auf die Werke des Trissin, Mucellai, Speroni, Ariosi, Machiavelli, Laeca, Secchi und andere langweilig-regelrechte Tragödien oder prosaisch-nüchterne Lustspiele der Italianer; denn die französische Bühne war in dieser Zeit bekanntlich noch in der Kindheit.

Ein anderer rüstiger Streiter zu Gunsten der klassischen Rigorosität war Christoval de Mesa, aus Jastra in Extremadura. Dieser nicht unbegabte Dichter und Gelehrte brachte den größeren Theil seines Lebens in Italien zu, wo er, wie er selbst erzählt, fünf Jahre lang vertrauten Umgang mit Torquato Tasso hatte. Er scheint schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts gestorben zu sein. Seine Ausfälle gegen das spanische Drama sind von großer Schärfe. In dem Prolog zu seinen *Rimas* (Madrid, 1611) klagt er, daß die Poesie durch die Schuld derer, welche so viele Comödien schrieben, zu einem Handwerk erniedrigt werde, und daß man ganz unpassend im Lustspiel Könige, in der Tragödie Leute geringen Standes auftreten lasse; und in seinen Episteln macht er sich über die Menge und Unregelmäßigkeit von Lope's Schauspielen lustig; beschwert sich, daß während die Comödiendichter reich würden, die tragischen und epischen vor Hunger umkämen, und sagt, um den Ruhm und die Vortheile eines großen Dichters einzuernten, müsse man die Bedienten recht derbe Pöffen reißen lassen, nächtliche Liebesabenteuer und Zänkereien zwischen Kavalieren und Kammermädchen auf die Bretter bringen u. s. w. — In

der Dedication seiner Tragödie *Pompeyo* (welches Trauerspiel übrigen die classischen Regeln keineswegs genau befolgt) erklärt er die Beobachtung der Einheiten für die Grundbedingung eines guten Drama's, und sagt unter Anderem: „Da die Zeitbegrenzung der Tragödie so eng ist, daß Aristoteles ihr nur ungefähr einen Tag einräumt, so wird sie, je weniger Zeit sie umfaßt, desto mehr Einheit haben, und, je mehr Einheit sie hat, desto vollkommener sein.“

Güer an Manuel de Villegas, einer der trefflichsten spanischen Lyriker (geboren 1595 zu Najera), schlenktert in seinen Episteln und Elegien zahlreiche Pfeile des Spottes gegen die Comödiendichter. In der siebenten Elegie singt er ein Gespräch mit seinem Maulthiertreiber, zu dem er sagt: „Denke, daß es in Toledo einen Schneider gab, der Comödien zu machen verstand; nun wohl! Du bist ein Maulthiertreiber, mach' Du Tragödien und brüte eine Fabel aus, denn das ist leichter, als Strümpfe zu wirken! Nichte die Verwicklung ganz nach Teiner Laune ein und verwandle die Mädchen in Krieger, so wirft Du der Comödiendichter von Spanien sein und alle Histrionen werden ihre ganze Kunst auf Deine Stücke verwenden. Laß die Bühne, die vorher der gemeinen Liebe zum Vortell gedient hat, den Himmel vorstellen, so wirst Du alsbald dem Volke bekannt werden, und man wird auf dem Anschlagzettel lesen: Heute Montag um zwei Uhr von dem und dem . . . — Wie herrlich das klingt! Du wirst Arm in Arm mit dem Magnaten gehen, denn, wenn Du auch Maulthiere puzest, so verdient das Genie doch selbst bei dem Oeringsten alle Ehre.“

Weiter legt er ironisch einem schlechten Dichter folgendes in den Mund: „Wahrhaftig, das Jahrhundert des

Terenz muß, nach seiner Poesie zu schließen, ganz barbarisch gewesen sein, ungefähr so wie das verfloffene, als die Propaladia des Naharro in unserm Vaterlande das Stillschweigen brach. Für Plautus gebe ich keinen Heller, denn seine Redeweise kriecht am Boden und ist nicht stolz wie deine, Lope, welche ihr Haupt bis an die Sonne emporhebt. Ach, was soll ich erst sagen, wenn deine Rosaura im Walde den Jagdspieß führt und die Hanken ihres stolzen Rosses spornet! — — Komm, Gattilianische Jugend, was jögerst du? Ich verspreche dir Ehre; schweige und schreib, denn hier gibt es Apollon für dich."

Mit mehr Mäßigung gibt Bartolomé, der Bruder des uns bekannten Eupercio Leonardo de Argensola, einem Comödiendichter, Regeln über die Composition und den Styl eines Drama's; aber seine Weisheit ist zum Theil von jener tiefsinnigen Art, welche uns lehrt, eine Menschengeßalt dürfe keinen Pferdelopf haben. „Daß du die Trockenheit der griechischen und lateinischen Lustspiele haßest, nimmt mich nicht Wunder; aber häufig finden Einsichtige gerade in dem, was weniger anziehend scheint, manches Beachtungswerthe. — Wenn du moralische Lehren erteilen willst, so stelle nicht die Träume eines Fieberkranken als Exempel auf, denn es ist nicht recht, das Volk, welches dir geneigtes Gehör geschenkt hat, mit üblen Eindrücken zu hinterlassen. — Nimm bei der Handlung gehörige Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit. Die Rege dürfen den Leipbin nicht im Walde, die Hunde den Ober nicht im Weere jagen und ebenso dürfen die Liebhaber, wenn sie sich auch aus Leichthinn mit Törnen, Diebarn und Possenteifern abgeben, sich doch nicht ohne Unterschied zum gemeinen Volke beto-

ablassen, noch dürfen Fürsten und Könige ihrer höheren Sphäre untreu werden und sich zu den Plebejern erniedrigen. — Sei darauf bedacht, in dem Orte, der Zeit und der Art der Darstellung das Angemessene zu treffen, denn ein Theil, der hierin mangelhaft ist, zerstört das Ganze. — Scheint es dir nicht fehlerhaft, einer Figur ein Selbstgespräch von endloser Länge in den Mund zu legen? Du wirst sagen, daß sie auf diese Art ihre verborgenen Gedanken und Entschlüsse kund gebe, aber dies ist nach meiner Meinung eine lächerliche Vertheidigung. Ist es nicht leicht, einem Vertrauten zu erfinden, welchem der Andere die Empfindungen und Zweifel seiner tiefsten Seele mittheilt? Selbstgespräch heißt es, wenn Jemand mit sich selbst redet; aber wer könnte das Lachen lassen, wenn eine Person ganz allein, und ohne von Jemandem gehört zu werden, über ihre Geheimnisse einen Dialog halten wollte? — Wenn ein betrübter Vater klagt, oder Thränen vergießt, so unterbricht ihn der Oracioso nicht mit Späßen, welche das Gelächter des Volks erregen sollen; denn wenn wir, wie die Natur es mit sich bringt, dem Betrübten unser Mitleid schenken, wem sollte es da so ganz an gesundem Sinne gebrechen, daß er, einem Späße zu Gefallen, ein edles Gefühl verhöhnt sehen möchte?“

Der hartnäckigste und erbitterteste Feind der Comödien und des ganzen Theaterwesens seiner Zeit war Christoval Suarez de Figueroa. Biographische Nachrichten über diesen, durch viele Werke in Prosa und Versen bekannten Schriftsteller sind sehr spärlich auf uns gekommen; man weiß nur, daß er zu Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und sich lange in Italien auf-

bleit. Seine Aeußerungen über das spanische Drama finden sich theils in seiner *Plaza universal de todas las ciencias* (Madrid, 1615), theils in dem *Pasagero, Advertencias utilissimas a la vida humana* (Madrid, 1617). In dem erstgenannten Werke wird gesagt: „Die heutigen Comödiendichter kennen die Regeln der Kunst nicht, oder schreiben wenigstens so, als ob sie sie nicht kennen. Sie berufen sich dabei auf den Geschmack des spanischen Publicums, welchem die Fabeln des Terenz und Plautus durchaus nicht zusagen würden, und welchem sie ihre Comödien anpassen müßten. So bieten sie denn dem Volke eine giftige Nahrung dar, indem sie Fargen schreiben, welchen es beinahe gänzlich an Gehalt, Moral und gutem Styl fehlt, und bei welchen die Zuhörer drei oder vier Stunden verschwendend, ohne irgend einen Nutzen davon mit nach Hause zu nehmen. Diese modernen Dichter wollen sich nicht überzeugen, daß sie, um die Alten nachzuahmen, ihre Schriften mit moralischen Sentenzen pieren, und weise Lehren für das Leben aufstellen müßten, wie es dem guten Komiker geziemt, obgleich es sein Zweck ist, Lachen zu erregen; sondern unsere Comödienschröber zeigen meistens wenig feinen Sinn und ein beschränktes Kunstvermögen, indem jeder seinen Vorwurf ganz nach Belieben, ohne Regel und gehörige Anordnung behandelt. So kommt es denn, daß Leute, welche kaum lesen können, sich erdreisten, Schauspiele zu schreiben, wie dies der Schreider von Toledo, der Tucharbeiter von Sevilla und andere einfältige und alberne Gesellen gezeigt haben. Dieser Uebelstand hat denn zur Folge, daß auf den Theatern scandalöse Comödien, voll von obscönen Reden und ordinären Gedanken, von Un-

ziemlichkeiten und Verhöfen gegen die Wahrscheinlichkeit aufgeführt werden. Dort wird die Achtung gegen die Fürsten und die Würde der Königinnen verletzt, indem man ihnen ein freies und ausgelassenes Wesen leiht und Worte in den Mund legt, an denen die Sittsamkeit Anstoß nehmen muß. Dort redet der Bediente ohne Scham, die Jofe ohne Zucht, der Alte in unverschämter Weise, u. s. w.^a

Noch umständlicher verbreitet sich Figueroa in seinem *Pasagero* über diesen Gegenstand, und was er hier vorbringt, führt so viele, für das spanische Schauspielwesen wichtige Einzelheiten mit sich, daß wir nicht unterlassen dürfen, es seinem wesentlichen Inhalte nach mitzutheilen. Die Discussion ist in dialogischer Form.

El Pasagero fol. 103, *Alivio* III.:

Don Luis. Ich wünschte zu wissen, was für Regeln ich als Comödiendichter zu befolgen habe.

Doctor. Ueber diesen Punkt ließe sich viel sagen, wenn in unserm Jahrhundert überhaupt von Kunst die Rede wäre. Plautus und Terenz würden, wenn sie heut zu Tage lebten, auf den Theatern verhöhnt und vom Volke verspottet werden, weil Jemand, der sich über Alles erhaben glaubt¹⁷⁶⁾, eine gewisse Gattung von Farcen eingeführt hat, welche weniger kunstvoll als vortheilbringend ist. Das Argument einer jeden Comödie, welche auf gute Disposition und Wahrscheinlichkeit Anspruch macht, sollte nicht mehr als einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden oder höchstens drei Tagen umfassen, und es sollten nur Personen aus den unteren Ständen darin auftreten, nicht

¹⁷⁶⁾ *Reye de Vega.*

Könige und Fürsten, weil bei diesen, wegen der ihnen zukommenden Würde, die Scherze nicht angebracht sind. Heut zu Tage aber besteht die Comödie aus einem gewissen Mischmaisch, in welchem sich alles Mögliche vorfindet. Dort macht der Diener mit dem Herrn Späße, indem die Unverschämtheit für Witz ausgegeben wird; dort wird die Rücksicht gegen die Sittsamkeit aus den Augen gesetzt, indem die guten Sitten durch böses Beispiel, durch Frechheit und durch Rohheit beleidigt werden. Da nun solche Schauspiele so wenig Studium kosten, so schreiben Manche sehr viele und sind doch immer bereit, deren noch mehr in die Welt zu schicken. Alles ist leeres Geschwäg, Alles Stroh, Alles ohne Kern, ungelehrt und ohne Kunstverständnis. Schritten müssen sich mehr durch ihre Qualität als durch ihre Quantität auszeichnen, denn die Achtung des Weisen wird nicht durch das Viele, sondern durch das Gute erworben.

In Absicht auf die Handlung bieten sich dem komischen Dichter zwei verschiedene Wege dar. Er hat nämlich die Wahl zwischen zwei Gattungen von Comödien, von denen die einen *de cuerpo*, die anderen *de ingenio* oder *de capa y espada* genannt werden. In den *Comedias de cuerpo*, welche (die von den Königen von Ungarn oder Fürsten von Transylvanien abgerechnet) die Lebensläufe der Heiligen darzustellen pflegen, kommen allerlei Maschinerien und Souffleurkünste vor, wodurch der Pöbel angelockt wird, das Haus, zum Vortheil des Directors, drei, ja viermal zu besuchen. Wer nun in dieser Gattung einen guten Wurf thut, das heißt ein Stück liefert, welches von dem Plebs angegafft wird, der kommt in den Ruf, ein

guter Cassenfüller zu sein, und steigt immer höher in der Achtung, so daß ihm sein Geschreibsel viel einbringt. Zu Anfang bekommen wir die Kindheit des Heiligen zu sehen, sodann seine tugendhaften Handlungen, und in der letzten Jornada seine Wunder und seinen Tod; und hiermit besigt eine solche Comödie alle die Vollkommenheit, welche bei uns verlangt wird.

Don Luis. Vergleichen Stoffe sind für Anfänger vortreflich; denn wenn auch der Plan nichts taugt und der Vers vernachlässigt ist, so wagt man aus Respekt für den Heiligen doch nicht, das Stüd auszuzischen, sondern ist gezwungen, bis an's Ende Geduld zu haben.

Doctor. Geduld? Gott bewahre Euch vor der Ruth der Mosqueteros, vor welcher, wenn das Stüd nicht gefällt, nichts Göttliches noch Menschliches sicher ist! Nein, der lärmende Pöbel droht von seinen *Bancos* oder *Gradas* nicht minder mit Zeichen des Mißfallens, und ist nicht weniger mit Instrumenten bewaffnet, um die Darstellung zu unterbrechen. Wehe der Comödie, bei welcher sich der Applaus durch Kindernarren, Schellen, Geschrei, Pffeifen, Flöckchen, Klappern¹⁷⁷⁾, und vor Allem durch Rufen und beständiges Zischen kund gibt! Alle diese Arten von infernalischer Musik wurden neulich bei einem gewissen Schauspiel gehört, wobei die Unverschämtheit so weit ging, daß man verlangte, der Voet, der bei seinem Namen gerufen wurde, solle auf der Bühne erscheinen und tanzen.

Der Magister. Ist es möglich, daß ein so großer

¹⁷⁷⁾ *Tablillas de San Lázaro*, eine Art Klapper, womit die Almosen für die Geestlichen eingesammelt werden.

Unfug Statt finden und gekuldet werden konnte? War das Stück denn so schlecht?

Doctor Es mochte wohl nicht besonders fein und der Dichter war noch wenig bekannt, weshalb Viele glaubten, ihren Spass mit ihm treiben zu können.

Doch — um fortzufahren — ich sage, daß solche *Comedias de cuerpo* am leichtesten zu machen sind. Ich habe einen Schneider gekannt, der verschiedene Schauspiele verfaßt hat, von denen einige fünfzehn bis zwanzig Vorstellungen erlebt haben.

Isidor. Ihr meint den sogenannten Schneider von Toledo. Dieser Mensch konnte weder lesen noch schreiben; er machte seine Verse auf der Straße, und bat bald einen Apotheker, bald einen anderen Krämer, in dessen Laden er trat, sie ihm auf Plättchen Papier aufzuschreiben ¹⁷²⁾.

Doctor. Durch dieses Beispiel sollten die aufgeblähten Theaterdichter sich doch wohl veranlaßt sehen, ihren Stolz etwas herabzustimmen, und einzusehen, wie niedrig die Sphäre sei, in der sie sich bewegen, da sie selbst für so ungebildete Enbjekte, für solche Idioten erreichbar ist. Wenn Ihr daher eine Comödie schreiben wollt, so rathe ich Euch,

¹⁷²⁾ Quevedo führt in seiner *Perinola contra el Doctor Montalvan* ein Paar Verse aus einer Comödie dieses Schneiders von Toledo an, welche als Curiosität hier einen Platz finden mögen:

Si de aqueste pelo à pelo
Pelicano vengo a ser.
La piel del diablo recelo;
Y pues tercio es su quorer
Quiero ser su terciopelo.

Vermuthlich sind dies die einzigen, auf uns gekommenen Rehe dieses Schneiderspoete.

nehmt einen durch Tugend ausgezeichneten Mann zum Helden, den Ihr nach Eurem Belieben aus dem Catalog der Heiligen wählen könnt. Vor allen Dingen bringet seine Unanständigkeit auf die Bühne, wie es Viele thun, indem sie denken, daß die Wunder, die in den Stücken vorkommen, Alles gut machen. Der Gebrauch (oder vielmehr Mißbrauch) läßt in den Heiligen-Comödien Liebes-Episoden zu, die meistens weniger anständig sind, als man wünschen müßte; ich weiß wirklich nicht, wozu sie anders dienen, als das gute Beispiel wieder zu vernichten und die Wahrheit zweifelhaft zu machen. Besondere Aufmerksamkeit ist auf die Sicherheit der Maschinerien zu wenden, denn es haben sich dabei Unfälle ereignet, über welche das ganze Publikum in lautes Gelächter ausgebrochen ist, indem die Flugmaschinen plötzlich gerade in der schnellsten Bewegung nicht vorwärts konnten, oder gar zerbrachen, so daß die Figuren herunterfielen.

Don Luis. Ich bitte, haltet ein! Ihr redet, als ob Ihr meiner Wahl schon ganz sicher wäret, aber wißt, daß sie anders ausfällt, als Ihr annehmt; denn die Comödie, welche ich schreiben will, soll keineswegs einen Heiligen zum Helden haben; und wenn sie gleich der Kunst des Terenz entbehren wird, die ich nicht kenne, so wünsche ich doch die grobe Verletzung der Wahrscheinlichkeit zu vermeiden und will nicht, daß die Erfindung der Fabel, welche die Seele des Schauspiels ist, hinter dem Geschichtlichen zurückstehe.

Doctor. Es freut mich sehr, daß Ihr eine so gute Wahl trifft und Euch dem zuwendet, was für die Comödie die Hauptsache ist, nämlich der Fabel. Das Lustspiel soll

die dramatische Nachahmung einer geschlossenen und eig zusammenhängenden Handlung aus den Kreisen des gewöhnlichen Lebens sein, welche die Seele auf belustigende Weise und durch Gelächter von den Lastern reinigt. Die Action muß, ihrer Einheit unbeschadet, nicht einfach, sondern mit andern accessoriſchen Handlungen oder Episoden verbunden sein, und diese sind mit ihr dergestalt zu verſchlechten, daß sie alle nach demſelben Ziele ſtreben. Sie muß die gehörige Würde haben, aber doch nur unter geringen Leuten oder höchstens in bürgerlichen Kreiſen vorgehen, wobei Soldaten nicht ausgeschlossen ſind; demnach iſt ihr die Sprache des gewöhnlichen Umgangs angemessen, welche aber, wegen des Wohlklanges, in Verſen ſein muß. Vornehme Perſonen in der Comödie auftreten zu laſſen, iſt nicht paſſend, weil diese kein Lachen erregen können; denn ein Fürſt läßt keinen Spaß mit ſich treiben, ſondern wird dadurch beleidigt; die Beleidigung fordert Rache, die Rache verursacht Unglücksfälle, und mit dieſen tritt man in das Gebiet der Tragödie. Den Stoff zur Comödie kann hiernach jedes Ereigniß hergeben, welches geeignet iſt, Lachen zu erregen. Der komiſche Dichter darf nicht mehr als eine beſtimmte Handlung der Hauptperſon in ſeinem Stücke vorführen; die begleitenden Nebenactionen aber müſſen durch die Bande der Wahrſcheinlichkeit, Möglichkeit und Nothwendigkeit zusammengehalten werden.

Ich wünſche mich kurz zu faſſen; deßhalb beſchleunige ich meinen Weg und berühre nur hier und da dieſen oder jenen Punkt, ohne mich bei vielen Requiſiten ſo aufzuhalten, wie ſie es verdienen. In Bezug auf die Sitten muß man den Stand und die Eigenthümlichkeiten der Perſonen

und Nationen berücksichtigen. Ich wünschte, es gäbe in unserer Sprache so gut geschriebene Comödien, daß sie Euch für jede der handelnden Personen Muster liefern könnten; aber ich muß Euch hier auf Terenz und Plautus verweisen, der Euch bitten, Euer eignes gesundes Urtheil zu Rathe zu ziehen, indem Ihr die Reden und Empfindungen eines Jeden nach dessen Alter und Charakter abmest, Euch aber ja nicht die Stücke zu Vorbildern zu nehmen, welche auf unsern Theatern gespielt werden, weil diese fast alle gegen die Vernunft, gegen die Natur und gegen die Kunst verstoßen. Man muß die Eigenheiten der verschiedenen Nationen genau durchforschen und vollkommen nachzuahmen suchen; die Sitten ändern sich nach der Natur des Ortes, und verschiedene Länder bringen verschiedene Menschennaturen hervor.

Sentenzen sind, außer in der Tragödie, in keiner Dichtgattung besser angebracht, als in der Comödie; denn diese, welche es hauptsächlich mit Schilderung der Sitten zu thun hat, und ein Spiegel des menschlichen Lebens ist, kann sich derselben zur Erreichung ihres Zweck oft vortrefflich bedienen. Aber Ihr müßt wohl Acht geben, die Lehensprüche nicht Jedem ohne Unterschied, sondern nur gelehrten und erfahrenen Leuten in den Mund zu legen.

Die Theile, in welche das Drama zerfällt, sind Prolog, Proposition, Augmentation und Mutation. Der Prolog dient dazu, die Zuhörer zur Aufmerksamkeit und zum Stillschweigen aufzufordern, oder den Autor gegen Verläumdungen und ihm angedichtete Fehler zu vertheidigen, oder endlich verwickelte Umstände zu er-

klären, ohne deren Kenntniß die Fabel unverständlich sein würde.

In den Schauspielen, welche heut zu Tage aufgeführt werden, hat man angefangen, diesen Theil (die sogenannte *Poa*) wegzulassen, und zwar mit Recht, insofern derselbe nur wenig Nutzen hatte und seinem Inhalte nach mit dem Hauptstücke nichts zu schaffen hatte. Eine solche *Poa* pflegte darin zu bestehen, daß ein Schauspieler austrat, eine lange Beschreibung von einem Schiffe im Sturm oder von einem Heere, seinem Angriff und Kampfe vortrug, und dann mit der Bitte um Aufmerksamkeit und Stillschweigen schloß, ohne daß das Eine in der mindesten Beziehung zu dem Anderen gestanden hätte. Man kann auch noch anführen, daß der erzählende Prolog die Spannung beeinträchtigte, die doch für das Gelingen des Stückes ein wesentliches Requisit ist. In der Proposition oder im ersten Akt wird das Argument der Comödie begonnen; in der Augmentation, oder im zweiten, wächst es durch verschiedene Verwicklungen und Vorfälle so sehr wie möglich an, und in der Mutation, oder im dritten, wird der Knoten der Fabel aufgelöst, womit es denn zu Ende ist. Einige theilen diese drei Akte in fünf, und jeden dann wieder in fünf Scenen. Jede Person darf nicht mehr als fünfmal auftreten, auch darf das Gespräch zwischen nicht mehr als fünf Personen sein, indem man aus Erfahrung weiß, daß mehr Redende Verwirrung erzeugen.

Die Italiener bedienen sich in ihren Comödien der reimlosen, bald ganzen, bald gebrochenen Verse; aber nach meiner Meinung sind unsere Redondillen die geeignetsten, die sich finden lassen, denn sie sind eben so sanft, wie die

Toscanischen, wenn sie gleich wegen ihrer Kürze nur wenig Würte haben, und es kommen in ihnen nur wenige Reime vor, was bei den Octaven und Sanzonen • Strophen nicht der Fall ist.

Ich weiß, daß ich mir diese Bemerkung hätte sparen können, weil unsere jetzigen Schauspiele in allen möglichen Versarten geschrieben werden; aber ich mußte das aufstellen, was mir das Beste scheint. Vor Allem, ich bitte Euch vermeidet das Geschmier von vielen Romanzen; ich habe Comödien gesehen, in denen die erste Jornada mit welchem anfang und endigte.

Don Luis. Wahrhaftig, Ihr seid ein strenger Gesetzgeber der Comödie; ich könnte zehn Jahre studiren, ohne zu der Kunst zu gelangen, die Ihr fordert; und am Ende würde ich doch, wie der kreisende Berg, nur eine Raub hervorbringen, oder gar eine Wolke, aus der sich Steinwürfe und gellende Pfeisentöne auf mich entladen würden. Nein, ich habe vor, in die Fußstapfen Derer zu treten, deren Stücke Beifall gefunden haben, mögen sie nun geschrieben sein, wie sie wollen. Ich bringe eine Dame und einen Galan auf die Bühne, so wie einen Diener des Regteren, welcher den Spasmacher abgibt und mit der Kammerjungfer jener liebt. Ein Freund das Verliebten mit einer Schwester, welche gelegentlich Eifersucht erregt und die Veranlassung von Hänkereien wird, kann mir nicht fehlen. Dann lasse ich einen Soldaten aus Italien kommen, der sich in die Dame, welche die Hauptrolle hat, verliebt. Diese, um ihren Geliebten zu ärgern, muß den Neu • Angelkommenen anscheinend begünstigen. Nun speit der eifersüchtige Galan Feuer und Klammen; er klagt dem Freunde seinen

Zammer und ich bringe ihn so weit, daß er beinahe den Verstand verliert, wosern ich ihn nicht wirklich von Sinnen kommen lasse, wobei er sentenzreiche Liebesphrasen declamiren muß; auf keinen Fall aber kann ein Duell vermieden werden. Als die Beiden eben die Schwerter ziehen wollen, werden sie von den Anderen, welche ihnen nachgefolgt sind, daran behindert; der Gracioso nämlich, der eine Memme ist, aber doch mit seinem Ruthe renommirt, hat ihr Vorhaben verrathen. Der Vater des Verleibigten sucht nun den Sohn von seiner Leidenschaft abzubringen, da die Geliebte zwar von guter Geburt, aber arm ist; er sinnt deshalb darauf, ihn mit der Schwester des Freundes zu verheirathen und bereitet die Vermählung vor, ohne daß er die Betheiligten von dem Plan unterrichtete, die indessen durch Vermuthungen bald dahinter kommen. Als die Sache sich so ernst gestaltet, nehmen die Liebenden die Masken ab und es enthüllt sich, daß die Liebe der Dame zu dem fremden Soldaten nur fingirt gewesen ist. Die abgekartete Heirath muß daher unterbleiben, da das entzweite Paar sich versöhnt und alebald Hochzeit machen will; der Vater will aus der Haut fahren, aber läßt sich durch die Bitten der Umstehenden besänftigen. Doch hört nur weiter, wie ich es anfangs, auch die Nebenpersonen zufrieden zu stellen. Es ergibt sich, daß der Soldat ein Bruder des Verlobten ist, der sich schon als Knabe in den Krieg begeben hat; hierdurch entsteht natürlich große Freude, und der Wiedergefundene muß sich mit der Schwester des Freundes, oder besser gesagt, mit der, welche sitzen geblieben ist, verheirathen. Nun würde es aber unmenschlich sein, wenn die glücklichen Brüder nicht wieder eine Schwester hätten, mit der sie dem

Freunde, der sich doch auch gern vermählen möchte, anhehlen könnten; endlich versteht es sich von selbst, daß der Gracioso das Kammermädchen heirathet, und hiermit ist die Comödie zu Ende.

Der Magister. Ihr wißt sehr artig zu scherzen. Da habt Ihr ohne weitere Umstände und in einem Nu vier Heirathen zu Stande gebracht; aber eine Figur von großer Wichtigkeit habt Ihr doch noch vergessen, nämlich den Bejete oder Escudero, den gebornen Feind des Gracioso.

Don Luis. Das wäre hübsch, wenn mir ein so lustiger Kerl im Tintensasse stecken bliebe; nein, ich werde ihn im Gegentheil sehr häufig auftreten und sich mit seinem Gegner zanken lassen. Der Alte muß sich wie ein Hidalgo gebärden und hiekturch so wie durch sein schlechtes Neupfer dem Gracioso vielen Stoff zu Spöttereien geben, während dieser wieder von dem Escudero mit den Titeln Pferdejunge, Memme und Trunkenbold beehrt wird. Dies Alles will ich schon so zurechten, daß es vielen Spaß machen muß. Was das Reden anlangt, so wäre es doch kümmerlich, sich so sehr einzuschränken; was liegt den daran, ob auch mehr als vier oder fünf Personen zugleich sprechen, ob die Verse Quintillen sind oder nicht? Nein, ich lasse nöthigen Falls Hundert zur selben Zeit reden, denn je größer der Lärm ist, desto mehr wächst das Gelächter im Publikum. Fünf bis sechs Romanzen bringe ich auf jeden Fall an, und warum nicht auch fünfzig Terzette? Sonette sollen nur hier und da, und nicht mehr als sieben vorkommen; bei Beschreibungen werde ich mich nicht enthalten können, einige prächtvoll klingende Octaven anzu-

bringen; und wie sollte ich bei Liebeserklärungen oder gar bei Monologen auf zehn bis zwanzig Verses verzichten? Wie sollte ich mich des Privilegiums begeben, auch die bequemen reimlosen Jamben anzuwenden, in denen man jeden Gedanken eben so leicht, wie in Prosa, ausdrücken kann? Kurz, ich werde ganz und gar in der Weise schreiben, welche allgemein angenommen ist. Es scheint, daß Ihr (verzeiht mir dies!) in Eurer Art, diese Dinge anzusehen, etwas den alten Leuten gleicht, welche immer die Vergangenheit loben, aber die Gegenwart und namentlich die Jugend tadeln. Die Welt ist nun einmal dieser Gattung von Schauspielen zugethan, ergötzt sich an ihr und lacht über sie: was können wir Wenige gegen so Viele ausrichten? Ist es weise, sich einem solchen brausenden Strom Geschmacks entgegenzustellen?

Doctor. Nein, gewiß nicht, sondern man muß mit ihm schwimmen. Aber wenn dies Eure Absicht ist, warum laßt Ihr mich dann Zeit und Worte bei Rathschlägen verschwenden, die Euch nichts nützen können, weil Ihr sie nicht anwenden wollt?

Laßt uns nun annehmen, Ihr hättet die Comödie geschrieben (mit oder ohne Kunst) welchen Weg würdet Ihr dann einschlagen, um sie zu ihrem Ziel, d. h. zur Aufführung zu bringen?

Don Luis. Auch bei solcher leichten Sache seht Ihr Schwierigkeiten? Ich würde einen der besten Theaterdirectoren der Residenz rufen lassen, ihm von dem Studium und der Arbeit sprechen, die ich auf meine Comödie verwandt hätte, und ihn durch einige Schmeicheleien zu gewinnen suchen; denn das ist auch bei dergleichen Leuten nöthig,

um ein gutes Geschäft mit ihnen zu machen. Ich würde seine Truppe loben, ihm sagen, wie allgemein beliebt sie sei und ihn durch diese und andere Mittel günstig für mich zu stimmen suchen. Bevor ich das Manuscript hervorbrähe, würde ich ihm andeuten, wie viel Vertrauen ich zu seiner Kennerschaft und seinem guten Urtheil hege, und wie ich hierdurch bewogen würde, diese meine erste Arbeit, dies geliebte und einzige Kind meines Geistes gerade ihm anzubieten.

Magister. Ein Gericht, das so viele Zubereitung erfordert, muß nicht sehr schmeckhaft sein; eine Einleitung mit einer so langen Rede würde bei mir Verdacht erregen.

Doctor. Und sagt mir, glaubt Ihr denn, daß irgend ein Schauspieldirector zu einem unbekannten Pöbel in's Haus kommen würde? Da irrt Ihr Euch sehr; selbst wenn Ihr Euch zu ihm begeben wollt, wird Euch das Glück, von ihm angenommen zu werden, erst nach langem Warten und vielen Bemühungen zu Theil. Jetzt handle ich nicht von der Kunst, Comödien zu schreiben, sondern von den Schwierigkeiten, die Ihr zu überwinden habt, wenn Ihr sie zur Aufführung bringen wollt; schenkt mir darum ein Weilchen Eure Aufmerksamkeit, und nehmt Euch das, was ich Euch sagen werde, nicht allzu sehr zu Herzen. Es gibt auf der ganzen Welt nichts so Mühseliges, wie das Noviziat und erste Auftreten eines Comödien-Vorleins. Die Mitglieder dieser bösen Secte sind entweder entschlossen und frech, oder bescheiden und furchtsam. Die Unverschämtheit der Erstern bedarf vielleicht keiner weiteren Hürschrache, sondern sie wissen sich selbst in die Schauspielers - Congregation einzuführen. Wer besonders dem

ist, sagt dem Direktor, er wolle ihm die famosste Comödie vorlesen, die je auf irgend einem Theater gespielt worden sei. Er rühmt die Trefflichkeit des Plans, streicht die darin vorkommenden Bühneneffekte heraus, lobt die Verse, erhebt vor Allem das Belustigende der Späße, und beginnt, mögen die Umstehenden nun wollen oder nicht, sein gerühmtes Stück in hochtrabender Weise vorzutragen. Er bemerkt mit großer Genauigkeit das Auf- und Abtreten der Figuren und besonders die Verschiedenheit der Trachten, aber er erwartet nicht, daß die Andern sein Werk rühmen, sondern überhäuft es selbst mit den übertriebensten Lobsprüchen. Unterdessen treten sich die Zuhörer auf die Hüfte, stoßen sich mit den Ellenbogen an und lachen über die drollige Figur; der Vorleser aber glaubt, daß dies Gelächter durch die Spaschhaftigkeit seiner Einfälle erregt werde, und vermehrt durch seine eigne Heiterkeit noch die Andern. Einige gibt es, bei denen der Vorwand, man sei behindert, weiter zuzuhören, nichts hilft, indem sie ihre Vorlesung mit solcher Hartnäckigkeit fortsetzen, daß sie sich bis zum *Laus Deo* ¹⁷⁹⁾ durch nichts unterbrechen lassen. Endlich belohnt man denn den Dichter für seinen Schweiß und seine Arbeit durch allgemeine Redensarten voll lügenhafter Lobseserhebungen; man hält ihn Wochen und Monate lang hin und macht zuletzt die Fristen immer länger, bis der anmaßende Bühnen-Aspirant müde wird, von Neuem anzusprechen, wosern er sich, die eigentliche Verwandniß ahnend, nicht schon früher zurückgezogen hat. So viel

¹⁷⁹⁾ Eine Formel, welche damals die Autoren gewöhnlich an den Schluß ihrer Manuscripte setzten.

Orig. d. Lit. in Span. II. Bd.

von denen, welche sich ohne alle Verlegenheit, ohne begehrt worden zu sein, selbst einzuführen wissen; jetzt laßt und von den Verschidenen reden, deren Qual viel größer ist, weil sie länger dauert. Ich habe Einen von diesen erkannt (sein Name schwebt mir auf der Zunge), der das Haus eines Theaterdirectors so eifrig umschlich, wie nur der zärtlichste Galan das seiner Dame. Aber gewöhnlich scheitern die süßesten Anstrengungen eines Solchen schon im Beginn; denn kaum hat er sich ein Herz gefaßt und will einen Schritt thun, so halten ihn sein Mangel an Gewandtheit, die Fremdheit der Leute und die Schwierigkeit, seine Sache anzubringen, zurück. Diese Unentschlossenheit dauert denn so lange, daß Viele, die keinen Fürsprecher haben, fort und fort schreiben und ihre Comédien in einen Kasten verschließen, so wie der Geizige seine Doubloonen verwahrt und aufhäuft. Deshalb haben Viele große Haufen von Stücken liegen, von denen sie hoffen, sie mindestens auf dem Theater von Josaphat aufgeführt zu sehen, wo es ihnen in keinem Falle an Zuhörern fehlen wird¹⁰⁰⁾. Andere sind glücklicher, indem sie entweder Freunde haben, die ihrer Verlegenheit zu Hülfe kommen, oder mit hochstehenden Personen in Verbindung stehen, deren Autorität und Einfluß sie anwenden, um einen unglücklichen Director zu einem gesteinigten St. Stephan zu machen. Die erste Classe tritt mit mehr Zähmheit auf; der Freund erscheint als Botschafter in der unheilvollen Mission; er rühmt das Genie seines Schüplings, preist die Trefflichkeit seines

¹⁰⁰⁾ Dies ist vielleicht eine Stichelei auf die späteren Comédien des Cervantes.

Stolz (obgleich dieser bisher ganz unbekannt ist), vergißt nicht, die Geschicklichkeit hervorzubeben, mit der er seine Stoffe zu wählen wisse, kurz, macht ihn an Eleganz und Anmuth zu einem zweiten Pope, und bittet um Festsetzung einer Stunde, in welcher der neue Kämpfer seine Thaten produciren könne. Es wird ein Tag bestimmt, und als der Zeitpunkt da ist, finden sie das ganze Conclave mit Wahlmännern besetzt, weil der Director anführt, er könne sich nicht entschließen, ein Stück anzunehmen, ohne das Gutachten seiner Gefährten einzubolen. So fängt denn das arme Pämmlein an, sein Werk in Gegenwart aller dieser Wölfe vorzulesen. Solche öffentlichen Akte sind fürchterlich. Wie schrumpft da der Muth zusammen, wie verkrümmt da die Zunge, wie bange klopft da das Herz! Läßt sich auf der ganzen Welt eine Menschenklasse denken, die einfältiger wäre und mehr Tummbeiten bezöge, als die Schauspieler? Gewiß nicht, und doch werden selbst ganz verständige und gebildete Leute in ihrer Gegenwart verlegen und so verzaart, daß sie kaum eine Zeile hervorbringen können. Zuletzt kommt es mit dem Lesen etwas mehr in Gang, und wenn das Werk von der Art besunden wird, daß man es mit einigen Abkürzungen oder Hinzufügungen für ausführbar hält, so schreiben sie ihre Bemerkungen an den Rand; wenn es aber gänzlich verworfen wird, so hören sie nur die erste Jornada, oder höchstens auch noch die zweite an und schicken den Verfasser mit dem Reite von dannen, wofern sie nicht dem Introducator mehr Rücksicht schuldig zu sein glauben. Im letzten Falle sagen sie dem Neuling, sie würden seine Comödie sehr gern aufführen, wenn es ihnen nicht an Zeit fehlte, sie einzustudiren; leider müß-

ten sie bald abreißen; aber der Director der sie erhalte, könne sich sehr glücklich preisen, da sie ihm ohne Zweifel viel einbringen werde. Dann ermutigen sie ihn, doch ja die Feder nicht ruhen zu lassen, da es Schade sein würde, wenn er die Theater nicht durch vielfache Gelegenisse seines vorzüglichen Talents zierte. Diese Schmeicheleien fallen nun dem Getäuschten überaus angenehm in's Ohr, und er erzählt überall, wie großen Beifall sein Stück gefunden habe und wie nur die baldige Abreise der Schauspieler dieselben abhalte, es einzustudiren und aufzuführen. So wandert er denn von Director zu Director und quält seine Freunde, sich für ihn zu verwenden, obgleich einige derselben gleich bei der ersten Einschiffung die Klippe gewahrt werden und sich mit dieser oder jener Entschuldigung aus der Verlegenheit ziehen. Diejenigen, welche von vornehmen Personen unterstützt werden, erreichen zum wenigsten das erste Mal ihre Absicht; denn da die Bitte des Mäczenen ein Befehl ist, so gehorchen die Schauspieler ohne Widerrede und bereiten sich geduldig auf den wüthenden Sturm vor, der ihrer wartet. Nun muß man die Emsigkeit und das Behagen sehen, womit der Urheber ihrer bevorstehenden Schmach und Steinigung den Proben beivohnt. Die Spieler plagen fast vor Begier, ihm zu sagen, er sei ein impertinenter Mensch, ein Dummkopf, kurz, ein schlechter Richter; aber die Furcht vor einer Kopfwunde oder der Gedanke an den, welcher diese Last auf sie gebürdet hat, hält sie davon zurück. Zuletzt, wenn es sich zeigt, daß die Sache übel ausfällt, bewegt denn der Jammer der Unglücklichen selbst den, der den Befehl ertheilt hat, zum Mitleiden; der Fürsprecher bedauert, daß die armen Comödianten durch

seine Schuld Verfolgung und Schiffbruch leiden müssen, und verschont sie deshalb für die Zukunft mit ähnlichen Zumuthungen; denn wer sollte so hartherzig sein, daß er ihnen nach solcher Erfahrung noch zum zweiten Mal ein Gleiches auferlegte? — Nun, bitt' ich Euch, ob so viele Schwierigkeiten nicht dem Apollo selbst die Lust zum Schreiben benehmen könnten? Und sagt selbst, ob ich nicht Recht habe, wenn ich Euch von dieser Beschäftigung abzubringen suche, an der man am Ende doch den vollkommensten Erfolg bekommt. Wir wollen einmal annehmen, die Comödie wäre in jeder Hinsicht vollkommen gerathen, die Intrigue fände großen Beifall, die Verse zeichneten sich durch Wohlklang, die Scherze durch Witz und Munterkeit aus: so würde die Arbeit doch nur mit einem lauen „sic ist gut“ belohnt werden; denn es ist fast unmöglich, so viele verschiedene Launen zu befriedigen. Nach Allem, was ich angedeutet habe, halte ich es für eine Unbesonnenheit, sich auf diese Art dem Publikum Preis zu geben.

Don Luis. Nein, Ihr rathet mir vergebens ab; ich werde dieses Gespenst, welches man Furcht nennt, zu besiegen suchen; ich will mich auf dieselbe Kunst werfen, in der Andere eine solche Meisterschaft erlangt haben, daß sie in acht Tagen oder in noch kürzerer Zeit eine Comödie zu Stande bringen.

Doctor. So sei es zur guten Stunde! Thut, was Ihr wollt, von jetzt an werde ich Euch keinen Widerstand mehr leisten. Es thut mir leid, Euch mit meinen Rathschlägen zur Last gefallen zu sein; aber vielleicht werdet Ihr es eines Tages beklagen, daß Ihr nicht auf sie gehört habt. Gibt es einen größeren Schmerz, als gedemüthigt

und beschämt dazustehen, wenn die Sache nicht den gewünschten Erfolg gehabt hat? Dann möchte derjenige, der, von ungestümem Trange geführt, sich selbst ins Verderben gestürzt hat, lieber nicht geboren sein. Der Gang zur Poesie ist doch wunderbar! Er ist so mit der Seele verwachsen, daß diese eher den Körper verläßt, als er das Herz. Er wird zuerst wie ein kleiner, schwacher Knabe geboren, aber wächst allmählig, bis er die Gestalt und die Kräfte eines Riesen bekommt; er bemächtigt sich der ganzen Willenskraft und beherrscht die Seele so, daß sie sich ihm nicht mehr entziehen kann. Geleitet, man schreibt eine Comédie und bringt sie zur Aufführung, so findet sie entweder Beifall oder Mißfallen. Wird sie gut aufgenommen, wer wird es unterlassen, eine zweite zu dichten? Verhaßt sie aber dem Publicum nicht, wie sollte man sich nicht bemühen, den Fehler gut zu machen? Ihr mögt es also anfassen, wie Ihr wollt, so werdet Ihr auf jeden Fall zu einem fortwährenden Harceur — verzeiht mir, ich wollte sagen Schauspiel-dichter, und das ist das größte Unglück von der Welt. Die verstockteste Sündlerin thut doch zuletzt aus Furcht vor der Verdammniß Buße, aber habt Ihr jemals erlebt, daß sich ein Dichter bekehrt hätte? Habt Ihr ihn je auch nur einen Augenblick von seiner Hartnäckigkeit weichen sehen? In allen Lebensaltern wird er von dem nagenden Wurm der Poesie belästigt; als Knabe, als Jüngling, als Mann und als Greis, am Morgen, am Mittag, am Abend und bei Nacht treibt er nichts als Versmachen; für ihn gibt es nichts als Romane, Sonette, Decimen, Viras, Cistaven u. s. w.

So weit Suarez de Figueroa. Aber seine Warnung

gen waren so sehr wie möglich in den Wind gesprochen. Der Drang, Schauspiele zu schreiben, war noch im Wach-
sen begriffen; die Zahl der neu auftretenden Comödientich-
ter mehrte sich von Jahr zu Jahr und die meisten der-
selben suchten auch in der Fruchtbarkeit dem Lope de Vega
nachzueifern. Es kann nicht geläugnet werden, daß die immer
steigende Fluth von Stücken, welche das spanische Theater
überschwemmte, durch viel Mittelgut angeschwellt wurde, allein
man darf behaupten, daß selbst die schlechtesten Dramen dieser
ganzen Periode nicht völlig auf jener untersten Stufe stehen,
welcher die große Masse der Bühnensstücke in fast allen
anderen Ländern angehört. Es waltete im damaligen
Spanien ein gewisser dichterischer Geist, der sich von den
höher Begabten auch den minder Berufenen mittheilte und
dieselben mit Vorzügen ausstattete, welche ihnen unter weniger
günstigen Umständen nicht erreichbar gewesen wären, und so
findet sich nicht leicht ein Schauspiel aus Lope's oder Cal-
deron's Zeit, in dem nicht irgend eine gute Eigenschaft,
eine glückliche Erfindung, eine feurige Einbildungskraft
oder wenigstens der Glanz der poetischen Diction Lob ver-
diene. Aus der großen Masse der Concurrenten aber
hoben sich mehrere hervor, welche als Dichter ersten Ranges
durch alle Jahrhunderte bis auf die späteste Nachwelt fort-
leben werden, und wiederum Andere, die bei beschränkten
Mitteln doch einzelne höchst ausgezeichnete Werke hervor-
gebracht haben, wegen deren ihnen für immer ein ehren-
volles Andenken gesichert ist. Wir werden diese vorzügli-
cheren unter den spanischen Dramatikern nun weiter kennen
lernen, und zwar hier zunächst diejenigen, welche den Höhen-
punkt ihrer Kunst noch bei Lebzeiten des Lope de Vega erreichten.

Diego Jimenez de Enciso.

Dieser Dichter, den man nicht mit dem etwas späteren Bartholomé de Enciso verwechseln darf, war aus Sevilla gebürtig. Ueber sein Leben ist nichts aufgezeichnet worden¹⁸¹⁾. Da er schon in der oben erwähnten Schrift des Antonio Navarro, sowie in der Reise zum Parnass erwähnt wird, so muß seine Geburt spätestens in das letzte Drittel des sechzehnten Jahrhunderts fallen; doch scheint er noch bis ziemlich tief in das siebenzehnte hinein für die Bühne geschrieben zu haben, denn sein Name kommt in der großen Sammlung von *Comedias escogidas*, deren erster Band 1632 erschien und in welcher, mit wenigen Ausnahmen, nur lebende Dichter berücksichtigt wurden, noch mehrfach vor. Die Zahl seiner Stücke, wenigstens der noch vorhandenen, ist nicht sehr bedeutend; aber einigen darunter gebührt eine ganz besondere Beachtung.

Enciso verdient unter allen spanischen Dramatikern vorzugsweise den Namen des Charactermalers. Er bringt seinen Figuren mit schärfster Beobachtung in's Innerste der Seele, um dort die Quellen ihrer Schwächen und Tugenden zu entdecken; er belauscht sie in den geheimsten Regungen ihres geistigen Lebens und legt seine psychologischen Wahrnehmungen mit großer Sorgfalt und Ausführlichkeit zur Schau. Auch andere spanische Schauspieldichter haben freilich die Characterzeichnung keineswegs vernachlässigt; aber

¹⁸¹⁾ In den *Wijos ilustres de Sevilla*, por D. Fermín Arana de Vallera. Sevilla, 1791, wird sein Name übergegangen.

dass sie von ihnen mit gleicher Absichtlichkeit behandelt und in den Vordergrund gestellt würde, wie bei Enrico, davon kommen nur wenige einzelne Fälle vor.

Am glänzendsten entfaltet sich diese Eigenthümlichkeit unseres Autors in den Tramen *El principe D. Carlos* und *La mayor hazaña de Carlos V.*, zwei wahrhaft großartigen historischen Gemälden von edelster und würdigster Haltung. In dem ersteren sind die Charactere Philipp's II. und des Prinzen D. Carlos mit scharfen Zügen in lebendiger Individualität geschildert. Das Bild des Königs ist freilich etwas in's Schöne gemalt und mit einer, der geschichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden, Würde ausgestattet; allein, wenn man diese Auffassung, die einem Spanier des siebzehnten Jahrhunderts gewiss nicht verübelt werden kann, einmal zugibt, meisterhaft vollendet zu nennen. Der Prinz erscheint — sehr verschieden von dem D. Carlos, den die träumende Phantasie der neueren Zeit erschaffen hat, aber gewiss in mehr Uebereinstimmung mit den historischen Zeugnissen — als ein launenhafter und übermüthiger Wüßling, als ein Tyrann aller seiner Untergebenen, dessen Tod vor dem Regierungsantritt ein wahres Glück für Spanien ist. In der Darstellung seines ausgelassenen Treibens sind viele einzelne, offenbar durch Tradition überlieferte, Anekdoten und Züge aus seinem Leben benutzt, aus denen der Geschichtsschreiber ein neues und interessantes Licht über letzteres verbreiten könnte. Wir können hier auf diese Einzelheiten nicht eingehen und nur den Hauptgang der Handlung andeuten. D. Carlos, der sich in der Nähe des Vaters beengt fühlt und sich von diesem tyrannisiert glaubt, hat mit einem Niederländer, Vons de

Monteni, den Plan geschmiedet, nach Flandern zu entziehen und sich dort an die Spitze der Aufrührer zu stellen. Während er den günstigen Moment erwartet, um sein Vorhaben in's Werk zu setzen, gibt er sich willkürlichen Auschweifungen hin, denen er seit lange nachgegeben hat und durch die seine Gesundheit schon früh geschwächt worden ist. Er hat eine heftige Leidenschaft für die schöne Tessa Violante gefaßt; diese aber, die schon verlobt ist, weist seine Anträge mit Verachtung zurück, weshalb er beschließt, mit Gewalt zum Ziel seiner Wünsche vorzudringen. Die Schöne wird durch List in das Gemach des Prinzen gelockt; hier steht sie sich anfänglich allein in der Dunkelheit (denn Carlos wird durch eine andere Verwicklung verhindert, am Orte zu sein); sie beginnt, zu ahnen, daß sie betrogen sei, und sucht verzweiflungsvoll einen Ausgank; in der Ferne hört sie die bangen Rufe und das Achzen eines Sterbenden, was ihre Entsetzen noch vermehrt; endlich gelingt es ihr, zu entkommen. Gleich darauf tritt der Prinz auf, in der Erwartung, die Geliebte zu finden und die lang ersehnte schöne Stunde zu feiern. Er begibt sich nach vergeblichem Suchen in eine andere Halle des Palastes; hier erblickt er eine Gestalt, die er, da die Dunkelheit nur undeutlich zu sehen vermag, für Tessa Violante hält; da treten Diener mit Kadeln auf, und der Prinz steht statt der erwarteten Geliebten seinen Mitherschwornen, Mont de Monteni, eitrasselt und auf Leichen vor sich. Diese Scene ist zwar ein Idealerreicht, aber unbestreitbar von eminentem Effect. Der Todte trägt ein Papier in der Hand, auf welchem die Ursache seiner Bestrafung angegeben und zugleich eine Warnung für den Prinzen beigefügt ist. Der verhaltene Grimm des T. Car-

los bricht nun in offene Wuth aus; er macht einen Mordversuch auf den Herzog von Alba, auf den er wegen der ihm vom König geschenkten Günst besonders erbittert ist; dennoch zeigt der Vater dem Sohne statt gerechter Strenge nur Milde, bis er zuletzt genöthigt wird, denselben verhaften zu lassen, um ihn von neuen, noch größeren Frevelthaten abzubalten. Hier im Kerker nun bricht das ganze Wesen des Prinzen unter dem Uebermaße der Affecte zusammen; während er, theils von Ingrimm, theils von Schmerz und Reue getroffen, auf dem Krankenbette liegt, erscheint ihm eine Gestalt, ganz sein eignes Ebenbild, aber mit todtensbleichem Antlitze, eine zerbrochene Krone in der Hand, und sagt ihm sein nahes Ende voraus. Zugleich wird ein Gesang von Geisterstimmen vernommen, welcher ihm verkündet, daß ihm in den Gerichten Gottes der Thron und das Leben abgesprochen worden sei — eine hochpoetische Scene. Carlos liegt wie vernichtet da; der König eilt herbei und wird Zeuge der letzten Augenblicke seines Sohnes, den er, wie schwer sich derselbe auch an ihm vergangen, doch mit väterlicher Zärtlichkeit betrauert.

Das historische Drama *La mayor hazaña de Carlos V.*, welches die Abdankung Karl's V. und sodann sein Leben und Sterben im Kloster St. Just behandelt, steht dem vorigen durchaus nicht nach und hat verschiedene Scenen aufzuweisen, die an Greifartigkeit, so wie an Glanz und Pracht der Färbung ihres Gleichen suchen. Vorzüglich glänzt in diesem Stücke das herrlich vollendete Charakterbild des Kaisers und daneben die mit reichender Färbung dargestellte Figur des jungen P. Juan d'Austria.

Die übrigen Schauspiele des Omnia, so weit wir die-

wissen kennen, wie El Gran Duque de Florencia, Juan Lotissu u. s. w., haben mehr oder weniger an den Vorzügen der obengenannten Kunst, ohne, nach unserem Verdünken, ganz auf derselben Stufe zu stehen, wie diese.

Juan Perez de Montalvan ¹⁰¹⁾

war Sohn eines Buchhändlers in Madrid, wo er im Jahre 1602 geboren wurde. Er scheint von Jugend auf die besondere Zuneigung des Vaters de Vega beissen zu haben und in dessen Familie wie ein Sohn des Hauses angesehen werden zu sein. Die Schenerschaft des großen Dichters mochte ihm wesentlich nützen, als er in seinem sechzehnten Jahre anfang, für das Theater zu schreiben; er sah seine ersten Versuche beifällig aufgenommen, und fuhr nun auf der betretenen Bahn mit solchem Eifer fort, daß er von 1619 bis 1638 nahe an hundert Comédien auf die Bühne brachte ¹⁰²⁾. Montalvan war im Alter von dreißig Jahren in den geistlichen Stand und wurde bald darauf zum apostolischen Notar bei der Inquisition ernannt. Er schrieb außer seinen Schauspielen auch verschiedene andere Werke, namentlich eine Sammlung von

¹⁰¹⁾ Que a, Nijon illustre de Madrid. — N. Antonio.

¹⁰²⁾ Die Sammlung von Montalvan's Schauspielen (*Comedias de Juan Perez de Montalvan*, Toms I. Alcala 1639, Toms II. Madrid 1639, und später beide Theile zusammen Valencia, 1638) enthält nur 24 Titel; viele andere sind aber noch in einzelnen Tausen vorhanden.

Novellen, die sehr vielen Beifall fand, und ein wunderliches Buch, das er *Para todos* betitelt, ein Quodlibet von Erzählungen, Comödien, Autos, moralischen und religiösen Betrachtungen u. s. w. ¹⁰⁰⁾. Den meisten seiner Schriften wurde die Gunst des Publikums im hohen Grade zu Theil, wie die vielen Auflagen beweisen, welche davon erschienen sind; doch fehlte es ihm auf seiner literarischen Laufbahn auch nicht an Verdrüsslichkeiten, indem er mehrere bekannnte und beliebte Schriftsteller zu erbitterten Gegnern hatte. Der unversöhnlichste unter diesen war der berühmte Francisco de Quevedo Villegas ¹⁰¹⁾, der ein eignes Libell „gegen den Doctor Juan Perez de Montalvan, graduirt man weiß weder wo, noch in welchem Fache“ herausgab.

¹⁰⁰⁾ Die älteste Ausgabe ist: *Wovven*, 1633. Unter den man nigfaltigen Verandereilen, welche dieses Werk zusammenfegen, ist auch ein Verzeichniß von berühmten, aus Madrid gebürtigen, Schriftstellern und Dichtern, welches für die spanische Literaturgeschichte Werth hat, indem sich daraus die Lebenszeit vieler Autoren bestimmen läßt, für welche es uns sonst an jedem chronologischen Anhaltspunkte fehlen würde.

¹⁰¹⁾ Folgende Anekdote verdient aufbewahrt zu werden. Quevedo und Montalvan befanden sich einst bei Hofe, wo ein Gemälde von Velasquez aufgestellt war und betrachtet wurde. Das Bild stellte den heiligen Hieronymus dar, wie er von Engeln gezeigelt wird, weil er profane Bücher gelesen. Montalvan, vom König aufgefordert, improvisirte die Verse:

*Loa angelos a porñ
Al Santo azotes le dan
Porque a Cicero leia . . .*

worauf Quevedo, ihn unterbrechend, die Strophe folgender Maßen beischloß:

*Cuerpo de Moa, que seria
Si leyera a Montalvan.*

Hier wird der arme Doctor übel mitgenommen; es heißt von ihm, er lebe von den Abschnitzeln der Comödien des Lope de Vega, und sei Priester geworden, um sein Vorbild in allen Stücken nachzuahmen; er habe sich den Doctortitel beigelegt, damit er mit Mira de Meirua verwechselt würde, habe dem Villaijan eine ganze Comödie gestohlen u. s. w. Das *Para todos* wird ein Mischmaich von allem Möglichen genannt; es sei weniger ein Buch, als eine Kutsche von Alcalá nach Madrid, in welcher Leute von allen Altern und Ständen gedrängt neben einander säßen. Hefziger Tadel trifft besonders die Comödien *De un castigo dos venganzas* und *El segundo Seneca*, so wie das *Auto El Polifemo*. Am Schlusse der Schrift findet sich noch ein „Schreiben an Montalvan, als man ihm eine Comödie ausgepiffen hatte,“ welches hier einen Platz finden möge:

„Alle Menschen sind sterblich, Herr Doctor Montalvan, und daher müssen sich auch die komischen Dichter darauf gefaßt machen, ihre Comödien ausgepiffen zu sehen. Wenn in einem Schauspiel viele Couleurenkünste vorkommen und diese durch Schuld des Maschinisten verunglücken, so wird ja letzterer ausgepiffen und nicht der Dichter! Aber glauben Sie nur nicht, das Pfeifen sei ein Zeichen des Mißfallens gewesen; nein, es waren vielmehr Alle so erfreut über das Stück, daß sie ihm dieselbe Aufnahme bereiteten, wie den Stieren im Circus. Wer hätte Ihnen, als sie es mit so vielem Selbstvertrauen schrieben, wohl gesagt, daß es eine solche Stier-Comödie werden und unter Pfeifen, Jütschen und Geschrei sterben würde. Glauben Sie mir, ich hielt es schon für eine üble Vorbedeutung,

als ich die vielen Bretter sah, welche für die Maschinerien herbeigeschafft waren; denn ich dachte dabei gleich an die Schranken im Circus und daß das Volk zu entschuldigen sein würde, wenn es die Aufführung in ein Stiergefecht verwandelte. Sie hätten sich hüten sollen, in Ihrem Schauspiel Trompetenstöße anzubringen; denn Sie wissen doch wohl, daß dies im Circus das Signal ist, wenn dem Stier die Querschnitten durchgeschlitten werden sollen. Die Weiber waren die ersten, welche das Pfeifen begannen; hierdurch aufgefodert, ließen die Mosqueteros ihr Kleingewehrfeuer los; und Ihre Comödie starb halb wie ein Stier unter Hieben und Pfeisen, halb wie ein tapferer Soldat unter Flintenschüssen. Es war ein Austritt des ganzen Volkes, wobei die Weiber die Anführer bildeten. Gott erhalte Ihnen, ich meine nicht das Leben, sondern den Verstand, denn der letztere läuft nach einem solchen Vorfall am meisten Gefahr.“

Unser Dichter starb im Jahr 1639, nachdem er ein halbes Jahr zuvor, wahrscheinlich in Folge allzu angestrengter Arbeit, das Unglück gehabt hatte, in Wabusion zu verfallen. Sein früher Tod erregte große Theilnahme und ward von den berühmtesten spanischen Dichtern in einer Sammlung von Trauerliedern besungen.

Montalvan genoss als Dramatiker eines bedeutenden Rufes und hat sich bis auf die neueste Zeit im Andenken seiner Landsleute lebendig erhalten. Man kann diese Bevorzugung, welche ihm vor anderen trefflichen, aber beinahe in Vergessenheit gerathenen Dichtern zu Theil geworden ist, nicht ganz gerecht nennen. Montalvan's Dramen haben zwar ihre Vorzüge, jedoch keine so glänzenden und entschei-

denen, daß sie in die Reihe der Schauspiele von erstem Range gestellt werden dürften. Sie sind bald mehr, bald minder der guten Eigenschaften theilhaftig, welche die besten Werke aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters auszeichnen, aber sie heben sich durch keine besondere Trefflichkeit aus der Masse hervor. Man vermißt in ihnen den starken und mächtigen Hauch der Poesie, der die Seele ergreift und unwiderstehlich mit sich fortreißt, die siegreiche Kraft des Genius, die sich unmittelbare Anerkennung erzwingt. Auch war der Geist dieses Autors nicht selbstständig genug, um eine eigene Sphäre zu erschaffen, in welcher er wie in seinem Eigenthum hätte schalten können: er ward vielmehr bald von diesem, bald von jenem Einflusse beherrscht und lieferte mithin Productionen, welche immer, und nicht zu ihrem Vortheil, an fremde Vorbilder erinnern. Seine Werke zeichnen sich daher durch keine individuellen Charakterzüge, gewiß wenigstens durch keine von der lobenswerthen Art aus, und es läßt sich kaum eine andere Eigenthümlichkeit angeben, an der sie zu erkennen wären, als die fade und gespreizte Geschwätzigkeit, der theilich aufgepuzte Stolz bei innerer Leerheit.

Das Vorbild, welches Montalvan mehrentheils nachgeahmt hat, ist offenbar Lope de Vega. Aber hätte er diesem nur mit Ernst und Eifer nachgestrebt! Hätte er, im vollen Bewußtsein der Trefflichkeiten seines Meisters, sich besonders diese anzueignen gesucht! Hätte er die eigenen Gaben durch treuen Fleiß und sorgfältige Pflege auszubilden getrachtet und sich namentlich bemüht, seinen Werken mit Aufwendung aller seiner Kräfte jene Abrundung und Kunstvollendung zu geben, die Lope de Vega wie im Auge

zu erfassen vermochte! Aber nichts von allem Diczem läßt sich dem Montalvan nachrühmen. Er schätzte, wie es scheint, das Verdienst des großen Meisters mehr nach der Quantität, als nach der Qualität seiner Werke und glaubte, ihm an Dichtergröße nahe zu kommen, wenn er in der Schnelligkeit der Composition mit ihm wettsferte. Aber nur dem „Wunder der Natur“ war es gegeben, Polygraph und Dichter im höchsten Sinne zugleich zu sein; jeder Andere, der sich nach Nebulicem gelüsten ließ, mußte Monstrositäten erzeugen — und Montalvan ist dieiczem Schicksal in der Mehrzahl seiner Werke nicht entgangen. Freilich findet sich Einiges von ihm, was mehr Achtung in Anspruch nimmt — allein diese reiflicher überlegten und sorgfältiger ausgeführten Arbeiten gehören bei ihm zu den Ausnahmen und man thut ihm schwerlich Unrecht, wenn man behauptet, er habe mehrentheils auf's Gerathewohl hin gedichtet, ohne alles Streben, seine Kräfte zu concentriren ohne allen Sinn für künstlerische Ausbildung. Denn den meisten seiner Schauspiele gebricht es ganz und gar an einem inneren Halt; sie bestehen aus einer Menge verschiedenartiger Anstriche, welche die Aufmerksamkeit an sich zwar fesseln, aber sie auf kein bestimmtes Ziel hinführen und daher nur einen ganz unbestimmten und schwankenden Totaleindruck hinterlassen. Von einer eigentlichen poetischen Composition ist dabei gar nicht die Rede; Alles, was der Feder des Comödienschreibers auf ihrem eilfertigen Laufe in den Weg kommt, wird in das Stück aufgenommen, ohne Rücksicht, ob es zum Ganzen passe, oder nicht. Man kann diese Verfündigung an der Würde der Poesie nicht scharf genug tadeln. Ueberdies fehlte es dem Montalvan an der Quer-

gle des Geistes, welche jeden Gegenstand lebendig auf-
faßt und bis in die Tiefe durchdringt, an dem poetischen
Tast, der an allen Erscheinungen nur das hervorhebt, was
der Aufmerksamkeit des Dichters werth ist; das ganz Tri-
viale und Abgeschmackte wird mit derselben Ausführlichkeit
behandelt, wie das Bedeutungsvollste; an die Stelle des
wahren und treffenden Wises tritt eine flache, geistlose
Wiselei. Derselbe Mangel an Haltung, den die ganze
Composition befundet, zeigt sich denn auch in der Sprache,
welche matt, wie mit gebrochenen Kräften, einberieselnd
und den Mangel an innerer Würde schlecht durch eine
pomphaste Phrasologie zu verdecken strebt.

Dieses allgemeine Urtheil, welches sich auf die Leistung
von mehr als dreißig Schauspielen des Montalvan gründet,
noch im Einzelnen zu bewahrheiten, möge uns erlassen
werden; denn wenn es schon im Allgemeinen unerfreulich
ist, sich lange bei Mittelmäßigkeiten aufzuhalten, so süßt
man auf einem Gebiete, wo noch so viel Treffliches unsere
Aufmerksamkeit fordert, am allerwenigsten Neigung dazu.
Wir begnügen uns deshalb, die Stücke zu betrachten, in
denen Montalvan sich über sich selbst, wenn auch nicht in
der Höhe der vorzüglicheren spanischen Theaterdichter, er-
hoben hat, und unter den schwächeren nur einige, welche
in irgend einer Hinsicht Bemerkenswerthes darbieten, nam-
haft zu machen.

In *Los Amantes de Teruel* ist ein Stoff behandelt,
den schon Andres Rey de Artieda auf die Bühne gebracht
hatte und der weiter von Vicente Suarez und von einem
anonymen Dichter (im zweiten Bande der Comedien des
Tirso de Molina) dramatisirt worden ist. Unter diesen

verschiedenen Bearbeitungen scheint und die des Anonymus die vorzüglichste zu sein; aber die des Montalvan ist am berühmtesten geworden und allein auf der Bühne geblieben. Die zum Grunde liegende Begebenheit datirt zur Zeit Karl's V. in der Aragonesischen Stadt Teruel zugetragen. Don Diego, ein edler, aber unbemittelter Jüngling, liebt die Doña Isabel, Tochter des reichen Don Pedro, auf's jählöchste und sieht seine Liebe erwidert, hat aber in Don Fernando einen Nebenbuhler, der von dem Vater des Mädchens bevorzugt wird und sich in seinen Absichten von Elena, einer Nichte des Hauses, unterstützt findet. Diese nämlich liebt selbst den Diego und bemüht sich deshalb, dem Letzteren jede Aussicht auf Isabella zu rauben. Diego wirbt, nach langen Jagden, bei D. Pedro um die Hand der Geliebten, wird anfänglich zurückgewiesen, erhält aber zuletzt, da er seiner Leidenschaft die feurigsten Worte zu leihen weiß, das Versprechen, daß Isabella während einer Zeit von drei Jahren und drei Tagen frei bleiben solle; wenn es ihm in dieser Frist gelinge, sich Reichthum zu erwerben, so stehe der gewünschten Verbindung nichts im Wege. Der Jüngling tritt in Kriegsdienste, um unter den Fahnen Karl's V. sein Glück zu versuchen; er macht die Expedition nach Tunis und die Kriegszüge in Italien mit und vollbringt Wunder der Tapferkeit, sieht sich jedoch für seine Thaten schlecht belohnt; die trübe Stimmung, in die er hierdurch geräth, wird noch durch den gänzlichen Mangel an Nachrichten von seiner Geliebten vermehrt. Schon sind die drei Jahre fast verfloßen und er macht sich gefaßt, so arm, wie er sie verlassen, in seine Heimath zurückzukehren, als ihm endlich vom Kaiser selbst die gehoffte Belohnung

zu Theil wird. Inzwischen hat Isabella ihren Geliebten nicht vergessen; aber alle Briefe von ihr und an sie sind von der verrätherischen Elena aufgefangen worden. Die Treulosigkeit der Letzteren geht zuletzt so weit, daß sie einen aus Italien zurückgekehrten Soldaten befehlt, eine falsche Nachricht von Diego's Tode zu verbreiten. Nun stellt sich der frühere Bewerber, Fernando, wieder ein. Isabella betrauert den Geliebten auf's tiefste, muß aber, da die Zeit abgelaufen ist, dem Willen des Vaters Folge leisten und trachtet, mit gebrochenem Herzen, dem Fernando ihre Hand. Oben ist die Hochzeit gefeiert worden — da kehrt der Follgeglaubte zurück; unüberwindliche Hindernisse haben seine Ankunft über die bestimmte Zeit hinaus verzögert; das Wiedersehen ist schrecklich; Diego, der sich die Geliebte für immer entrißen sieht, gibt sich selbst den Tod, und Isabella sinkt, von der Gewalt des Schmerzes überwältigt, sterbend neben der Leiche ihres Jugendfreundes nieder, den sie noch mit ihren letzten Worten für ihren wahren Gatten erklärt. Diese Geschichte ist wohl in jeder, nur nicht ganz schlechten, Behandlung sicher, Theilnahme und Rührung zu erwecken, und Montalvan hat es in einzelnen, von Muth und Leidenschaft erfüllten Scenen verstanden, die Sympathie mächtig in Anspruch zu nehmen, weshalb seinem Stücke eine bedeutende Wirkung gesichert bleibt; aber die Disposition des Ganzen ist äußerst mangelhaft und ohne Uebemaß der Theile; die Handlung wird nicht straff genug zusammengehalten und in der Sprache kommen die schon gerügten Fehler des Dichters mehr als ein Mal auf gleiche Art zum Vorschein.

La doncella de labor ist ein nicht übel erfundenes

Intriguenspiel, bei dem man es freilich mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau nehmen darf. Donna Isabel de Arcellano, eine junge Dame aus der Provinz, hat beim bloßen Anblick des L. Diego de Vargas eine lebhafteste Neigung für diesen gefaßt. Um ihn näher kennen zu lernen und zugleich zu prüfen, ob er ihrer Liebe werth und ein Mann von Muth und Entschlossenheit sei, ersinnt sie eine List. Sie gibt sich für eine verheirathete Dame aus, die von ihrem eifersüchtigen Gemahl verfolgt werde, und dringt verkleidert in das Zimmer des L. Diego, dessen Hülfe sie anspricht und den sie bittet, ihr momentan eine Anstalt in seinem Hause zu gönnen. Der Jüngling gewährt auf der Stelle, was die Mitterpflicht in solchen Fällen gebietet, und überreicht ihr, als er durch andere Angelegenheiten abgerufen wird, die Schlüssel seines Hauses, zum Zeichen, daß sie dort wie in ihrem Eigenthum schalten könne. Diego unterhält ein Liebesverhältniß mit einer anderen Schönen, der Donna Olvira, mit welcher er in der nächsten Scene ein Stellbichlein im Prado hat; die Unterhaltung ist gerade dieses Mal besonders lebhaft und Olvira will deshalb den Geliebten noch in seine Wohnung begleiten; dieser kommt hierdurch in Verlegenheit, indem er seines Gastes gedenkt, weiß das Anerbieten geschickt abzulehnen und geht allein nach Hause. Kaum ist er hier eingetreten und hat ein Paar Worte mit seiner Schutzge-
 sohlenen gewechselt, als er von Olvira, welche Argwohn geschöpft hat, überrascht wird; die Letztere geräth beim Anblick der Fremden in den heftigsten Affekt und erregt ihrerseits wieder die heftigste Eifersucht der Isabel. Mit diesem Imbroglio, das noch durch andere Vorkommnisse

erhöht wird, schließt der erste Akt. Im zweiten sehen wir Isabel in einer seltsamen Verkleidung; sie ist auf den Einfall gerathen, sich als Nähmädchen bei Elviren zu verdingen, indem sie auf diese Art den Zwiespalt zwischen dem Liebespaar noch zu vergrößern und zugleich Mittel zu finden hofft, den Diego in ihren Netzen zu fangen. Kaum hat sie ihren Dienst angetreten, so bietet sich ihr Gelegenheit, ihre Pläne in's Werk zu setzen. Diego ist mit Elviren wieder ausgekehrt und kommt, um sie nach seiner Wohnung abzuholen, von wo sie einen festlichen Zug, der dort vorüberkommen soll, ansehen wollen. Kaum hat Isabel dies vernommen, als sie ihre Jose in Don Diego's Haus schickt (in welches sie durch die ihr überlieferten Schlüssel zu jeder Stunde Eintritt hat), um dort verschleiert und als Dame verkleidet Elvirens Eifersucht von Neuem zu erregen. Der Anschlag gelingt und das Paar geht in heftigem Zwist aus einander. Nun weiß Isabel Diego's Neugier nach der Verschleierten rege zu machen und überbringt ihm Einladungen von dieser. Tag für Tag nun die Rolle der Letzteren übernimmt und als solche sein Herz fesselt, während sie auf der anderen Seite Elviren immer mehr gegen ihn einnimmt, und daß sie durch diese List endlich au's Ziel ihrer Wünsche gelangt, ist der sich von selbst ergebende weitere Verlauf des Stückes. Um die Unwahrscheinlichkeit, welche nach unseren Begriffen in diesem Verkleiden und doch Unerkanntheit liegt, nicht allzu grell zu finden, muß man sich an den Gebrauch des Schleiers erinnern, dessen sich die spanischen Damen bei jeder Gelegenheit auf's geschickteste zu bedienen wissen.

No hay vida como la honra gehört gleichfalls zu

den besseren Schauspielen des Montalvan. Er schrieb dasselbe, nachdem eines seiner Stücke ausgepfiffen worden war, zu seiner Ehrenrettung, und hatte einen so glücklichen Erfolg damit, daß es viele Tage hinter einander auf beiden Theatern mit gleichem Beifall aufgeführt wurde. Der Mittelpunkt des Ganzen ist die Scene, wo D. Carlos, auf dessen Kopf ein Preis gesetzt worden ist, sich selbst der Justiz überliefert, um die ausgesetzte Summe in Empfang zu nehmen, weil er durch sie seine geliebte Gattin aus drückender Armuth zu befreien hofft.

Das Lustspiel *La toquera Vixearina* enthält viele anziehende Situationen und würde deshalb großes Lob verdienen, wenn diese Situationen nicht durch die Verletzung aller Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit herbeigeführt würden.

In die Reihe der lobenswertheren Arbeiten Montalvan's dürfen ferner *Cumple con su obligacion, Ser prudente y ser sufrido, Como a padre y como a rey* und *La mas constante muger* gestellt werden. Seine übrigen Comödien, so weit wir dieselben kennen, stehen auf einer weit tieferen Stufe. Sein D. Carlos (das Stück führt den Titel *El segundo Seneca de España*, womit Philipp II. gemeint ist) darf neben dem des Enciso gar nicht genannt werden. *De un castigo dos venganzas* ist eine dramatisirte Mordgeschichte von wideriger Härte und Rohheit der Behandlung; das schauerhafte Factum, welches zu Grunde liegt, hatte sich in demselben Jahre, in welchem es auf die Bühne gebracht wurde, zu Lissabon ereignet. *La puerta Macarena*, in zwei Theilen, hat die tragische Geschichte der Blanca von Bourbon zum

Gegenstand, geht aber allzu sehr in die Breite aus einander und gewinnt dem ergiebigen Stoffe nicht den Ertrag ab, der aus ihm hätte gezogen werden können. El divino Nazareno Sanson und Palmerin de Oliva sind zwei Epictetstücke, in welchen die Maschinerien die Hauptrolle spielen.

Montalvan's Auto El Polifemo verdient wegen seiner Wunderlichkeit eine Erwähnung. Ulysses muß darin den Heiland bedeuten, Polyphem den Teufel, Galathea die Seele. Von vier Geklopfen ist der erste der Judenthum, der zweite die Gottesverachtung, der dritte der Betrug oder Judas Ischariot, der vierte das natürliche Gesetz.

Lirio de Molina ¹⁰⁵⁾,

Poetische Werke, die einen hohen Genuß gewähren, erregen natürlich den Wunsch, auch über die Lebensverhältnisse ihrer Verfasser Näheres zu erfahren; so auch die Comédien, die unter dem Namen Lirio de Molina auf uns gekommen sind; aber leider haben wir nur sehr dürftige biographische Nachrichten über den großen Dichter, der diese bewundernswürdigen Werke zu schaffen vermochte. Sein wahrer Name war Gabriel Téllez, sein Geburtsort Madrid. Ueber sein Leben bis zum Jahre 1620 findet sich nicht die mindeste Notiz; man weiß aber, daß er um jene Zeit, schon fünfzig Jahre alt, Mönch im Kloster der barmer-

¹⁰⁵⁾ Agustin Duran in der Einleitung zur *Trilogía española* Madrid, 1836. — Nicolás Antonio. — Montalvan, *Para todos*. *Hijos ilustres de Madrid*.

zigen Brüder zu Madrid wurde. Hiernach muß er um's Jahr 1570 geboren, also nur wenig jünger als Lope de Vega gewesen sein. Er bekleidete die wichtigsten Stellen in dem genannten Orden, ward Chronist desselben für Neu-Castilien, Doctor der Theologie und endlich 1645 Prior des Klosters Soria, als welcher er 1648 im Alter von achtundfözig Jahren gestorben sein soll.

Die Geschäfte, die mit seiner Stellung als Geistlicher verbunden sein mußten, hinderten ihn nicht an der Production zahlreicher literarischer Werke; am größten war seine Fruchtbarkeit im dramatischen Fache; seine Comödien geben an Zahl nur denen Lope's nach. Schon im Jahre 1621 hatte er dreihundert gedichtet¹⁰⁰⁾ und ohne Zweifel ist er in den übrigen siebenundzwanzig Jahren seines Lebens nicht müßig gewesen; aber verhältnismäßig nur wenige sind auf unsere Zeit gekommen. Die Sammlung seiner Comödien enthält deren 59, von denen indessen, wie wir sehen werden, nur 51 wirklich von ihm herrühren; 14 andere sind in einzelnen Truden vorhanden, 3 in der Novellensammlung *los Cigarrales de Toledo* enthalten; außerdem besitzen wir einige Zwischenspiele und *Autos sacramentales* von ihm¹⁰¹⁾. Doch würden sorgfältige Nachforschungen gewiß

¹⁰⁰⁾ So sagt er selbst in den *Cigarrales de Toledo* Madrid, 1631.

¹⁰¹⁾ Dene im zweiten Bande der Comödien, diese in dem *Declarar aprobechando* Madrid, 1633. Die ungemein seltene Sammlung von Tirso's Schauspielen, welche sich vollständig in der Bibliothek des Herren Henri Fernaux Compans befindet und mir durch die Güte ihres Besizers zu längerer Benutzung überlassen worden ist, muß hier genauer beschrieben werden, da noch kein Bibliograph davon Kunde gegeben hat:

noch durch Aufzählung manches verloren geglaubten Stückes, sei es in Manuscript oder altem Druck, belohnt werden.

Parte I. de las Comedias del Maestro Tirso de Molina, publicada por el autor. Madrid, 1637. 4. Wieder gedruckt zu Valencia, 1631.

Palabras y plumas. El Pretendiente al revés. El Arbol del mejor fruto. La Villana de Vallecas. El Melancólico. El mayor desengaño. El Castigo del pensó que, dos partes. La Gallega Mari-Hernandez. Tanto es lo de mas como lo de menos (El Rico avariento). La Celosa de si misma.

Tirso in seiner Talia española und nach ihm Ocho führen eine Ausgabe dieses Theils vom Jahre 1616 an, allein eine solche kann nicht existiren, denn die Comédie La Villana de Vallecas, welche sich in dem Bande befindet, ist nicht vor dem Jahre 1630 geschrieben, wie aus einem darin verkommenen Briefe mit dem Datum „den 23. März 1630“ und andern Anspielungen auf Zeitverhältnisse hervorgeht. Wenn daher wirklich eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1616 vorkommt, so muß das Titelblatt unächt sein, was allerdings bei spanischen Büchern nichts Seltenes ist.

Parte II. d. l. C. etc., publicada por el autor. Madrid, 1637. Wieder gedruckt Madrid, 1633.

La Reyna de los Reyes. Amor y celos hacen discretos. Quien habló pagó. Siempre ayuda la verdad. Los Amantes de Teruel. Por el sótano y por el torno. Cautela contra cautela. La Mujer por fuerza. El Condenado por desconfiando. Don Alvaro de Luna, dos partes. Kato al que es negocio.

In der Dedication dieses Bandes an die Madrider Buchhändler-Vrinderschaft sagt Tirso: „Ich widme Ihnen von den vorliegenden Comédien vier, welche von mir sind, in meinem Namen, und die übrigen acht in dem ihrer Verfasser, welche dieselben, ich weiß nicht aus welchen Gründen, vor meiner Thür ausgelegt haben.“ Also nur vier von den obigen zwölf Schauspielen sind von unserem Dichter, und es kommt (da Tirso selbst sie nicht näher bezeichnet) darauf an, diese herauszufinden. Ueber zwei derselben kann man nicht zweifelhaft sein: denn Amor y celos hacen discretos schließt mit den Worten:

Dañ animo á vuestro Tirso
Para que despacio os sirva,

Bevor wir uns zur Betrachtung von Tirso's dichterischen Werken wenden, mag hier eine Stelle aus seinen

und *Por el sótano y por el torno* mit folgenden:

Esto sirva

No entretener solamente;

No porque haya estas malicias,

Que por el sótano y torno

Tirso escribe, mas no afirma.

Das dritte ist ohne Zweifel *Esto si que es negociar*, eine Umarbeitung und Verbesserung des *Melancólico*, welcher im ersten Bande steht; und für das vierte halten wir *El Condendo por descun-*
ando, ein Stück, auf das wir zurückkommen werden.

Auch die übrigen acht Comédien dieses Bandes haben sämmtlich viel Verdienst. *La muger por fuerza* ist ganz in der Manier unseres Tirso und jedenfalls von einem sehr talentvollen Dichter, der die Weise seines berühmten Zeitgenossen auf die geschickteste Art nachzuahmen verstand. *Cautela contra cautela* ist später von Moreto in *El mejor amigo el Rey*, und *Siempre ayuda la verdad* von Matos Aguado in *Ver y creer* copirt worden. Von den *Amantes de Teruel* haben wir schon beiläufig gesprochen. *La Reyna de los Reyes* feiert den Sieg des Christenthums über den Mohammedanismus in der Einnahme Sevilla's durch Ferdinand den Heiligen.

Parte III. d. I. C. etc., publicada por Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor. Tortosa, 1634. Wieder gedruckt Madrid, 1638.

«Del enemigo el primer consejo. 'No hay peor sordo que el que no quiere oír.' La mejor capigadera. 'Averigüelo Vargas.' La elección por la virtud. 'Ventura te dé Dios, hijo.' La prudencia en la muger. 'La Venganza de Tamar. La Villana de la Sagra. El amor y la amistad. 'La Angida Arradín.' La Huerta de Juan Fernandez.

Parte IV. Madrid, 1635.

«Privar contra su gusto. 'Celos con celos se curan.' La muger que manda en casa. 'Antona García. 'El amor médico. 'Juana Benita de Silva. 'Todo es dar en una cosa. 'Las Amazonas en las Indias. La lealtad contra la envidia. La Peña de Francia. Santo y sastre. 'Don Gil de las calzas verdes.

Cigarrales de Toledo eingeschaltet werden, in welcher er eines seiner Stücke (*El vergonzoso en palacio*) und beiläufig sein ganzes dramatisches System vertheidigt. Es wird hier supponirt, die genannte Comödie werde vor einer kleinen Gesellschaft aufgeführt. Nach Beendigung der Darstellung tauschen die Zuschauer ihre Ansichten und Urtheile über das Gesehene aus. Die Stelle lautet wie folgt:

„Die angenehme Spannung, welche die Comödie erregte, die Geschicklichkeit der Schauspieler und der Wechsel verschiedenartiger Vorfälle ließen die Zeit so kurz erscheinen, daß man, obgleich die Vorstellung an drei Stunden gedauert hatte, doch nichts an ihr zu tadeln fand, als ihre Kürze. Dies war wenigstens das Urtheil der Vorurtheilsfreien, ich meine derer, welche der Aufführung nicht in der Absicht beizuwohnen, sich eine poetische Unterhaltung zu verschaffen, als in der, sie zu tadeln. Die Trohnen, welche

Parte V. Madrid, 1638.

Amar por arte mayor. Escarmientos para el cuerdo. Los Logos de San Vicente. El Aquiles. Marta la pindosa. Quien no come no se levanta. La República al revés. Vida y muerte de Hernán. La Dama del olivar. Santa Juana, dos partes.

In den Cigarrales de Toledo stehen *El Vergonzoso en palacio*, *Como han de ser los amigos* und *El Celoso prudente*.

In einzelnen Trudten finden sich noch folgende Comédias von Tirso de Molina:

El Caballero de gracia. El Coharde mas valiente. Amar por señas. El Burlador de Sevilla. Desde Toledo a Madrid. La Firmeza en la hermonura. El honroso atrevimiento. La Joya de las montañas (Santa Oronia). Quien da luego da dos veces. Los Balcones de Madrid. La Ventura con el nombre. La Condesa vandolera. Las Quinua de Portugal.

selbst nicht zu arbeiten verziehen, sondern die kunstfleißigen Dienern befehlen, konnten freilich nicht von ihrer Natur lassen, und senkten ihre Stacheln unter beschastem Gesumme in die köstlichen Honigschreiben des Genie's. Der Eine sagte, das Stüd sei übermäßig lang, der Andere nannte es unschicklich. Ein pedantischer Historiker sagte, der Dichter verdiene Züchtigung, weil er, gegen die Wahrheit der portugiesischen Geschichte, den Herzog Pedro von Coimbra zu einem Schächer gemacht habe, ihn, der doch in einer Schlacht gegen seinen Vetter, den König D. Alonso, geblieben sei und keine Nachkommenschaft hinterlassen habe; es sei eine Verleumdung für das Haus Avero und dessen großen Herzog, daß die Töchter des Letzteren als ausgelassene Mädchen geschildert würden, welche gegen alle Gezehe des Anstandes ihren abgelegenen Garten zum Schauplatz ihrer Zügellosigkeit machten. Als ob die Frechheit Apollo's sich nach der historischen Genauigkeit beschränken müßte und nicht auf wahrer historischer Grundlage ein Gebäude der Dichtung aufrichten könnte! Es fehlte indessen nicht an Vertheidigern des abwesenden Dichters, welche seine Ehre retteten und die Argumente der neidischen Tadler zu Boden schlugen, obgleich versteckte Geister, die in ihre eigne Meinung verlickt sind und ihren Eharissim mehr im Tadeln fremder Werke, als in eignen Productionen bekunden, sich niemals für überwunden bekennen. „Unter den vielen Ungereimtheiten (sagte ein solcher anmaßender Kritiker) hat es mich am meisten verbrosen, zu sehen, mit welcher Frechheit der Dichter die Gräzen und Gezehe übersprungen hat, welche die ersten Erfinder der Comödie für diese Dichtungsart festgestellt haben; denn während

diese eine Handlung erfordert, welche in höchstens vierundzwanzig Stunden abläuft und wobei wir uns nicht vom Fleck zu bewegen brauchen, so hat er in sein Stück mindestens anderthalb, mit Liebesbegebenheiten angefüllte, Monate gestreift; und selbst diese Zeit ist noch zu kurz, als daß sich eine Dame von Rang und Bildung in derselben so blindlings in einen Hirten verlieben, ihn zu ihrem Secretair machen und ihm durch Räthsel ihren Willen zu verstehen geben sollte. Und zuletzt geht sie gar so weit, ihren guten Ruf durch den jäggelosen Verkehr mit einem Manne zu gefährden, dessen Wappenschild, wie sie selbst glauben, eine Bauernsandale, dessen Stammgut eine Hütte ist, und dessen Vasallen in einer ärmlichen Heerde vom Kühen und Ziegen bestehen. Ferner begreife ich nicht, mit welchem Rechte ein Stück, in welchem Herzoge und Grafen auftreten, den Namen Comödie in Anspruch nehmen kann, da in dieser Classe von Schauspielen doch höchstens Bürger, Patricier und Frauen aus den Mittelständen zulässig sind." — Der boschafte Redner wollte noch weiter fortsprechen, als ihn Don Alejo unterbrach und ihm folgender Massen antwortete: „Ich kann Euch in dem, was Ihr gesagt habt, nicht Recht geben; denn abgesehen davon, daß die Höflichkeit dem Waise die Verpflichtung auferlegt, von den ihm vorgesetzten Verdicten, wie leicht bereitet sie auch sein mögen, nichts Uedles zu sagen: so hat die vorliegende Comödie die heut zu Tage geltenden Gesetze beobachtet; und nach meiner Ansicht (die ich mit allen Vorurtheilsfreien gemein habe) haben die Schauspiele, welche gegenwärtig in unserem Spanien aufgeführt werden, einen bedeutenden Vorzug vor den antiken, obgleich sie sich von den Vorschriften ihrer ersten Erfinder

entfernen. Wenn Diese festsetzten, daß eine Comödie nur solche Handlungen vorstellen solle, welche möglicher Weise in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden geschehen können: was kann es da für einen größeren Uebelstand geben, als daß ein Liebhaber, der bei Verstande ist, sich in einer so kurzen Frist in eine gleichfalls vernünftige Dame verlieben, um sie werben, ihr Beweise seiner Zärtlichkeit geben und es endlich, ohne daß auch nur ein Tag verginge, dahin bringen soll, daß die Liebe, die erst am Morgen begonnen, am Abend mit einer Hochzeit endigt? Ist da der nöthige Raum vorhanden, um darzustellen, wie Einer eifersüchtig wird, in Verzweiflung geräth, sich mit Hoffnungen tröstet, kurz, um alle jene Affekte und Vorfälle zu schildern, ohne welche die Liebe ein leeres Wort ist? Diese Uebelstände sind nach dem Urtheil aller Menschen von auch nur mäßigem Verstande größer als diejenigen, welche daraus hervorgehen, daß die Zuschauer, ohne sich vom Flecke zu bewegen, Dinge sehen und hören, die an vielen Tagen vorgefallen sind. Denn so wie derjenige, der eine Geschichte von wenigen Seiten liest, sich über Begebenheiten unterrichtet, die sich in langen Zeitläuften und an verschiedenen Orten ereignet haben: ebenso muß auch die Comödie, welche ein Bild und eine Darstellung dessen ist, was ihren Inhalt ausmacht, bei Schilderung der Begebenheiten zweier Liebenden alles das, was dabei vorkommen kann, auf's lebhafteste ausmalen; und da es unwahrscheinlich ist, daß sich alle diese Vorfälle an einem Tage ereignen, so muß sie die benöthigte längere Zeitfrist erdichten. Nicht mit Unrecht hat man die Poesie die „lebendige Malerei“ genannt, weil sie die todt nach

ahnt; da der Pinsel nun auf dem engen Raume von anderthalb Ellen Leinwand weite Entfernungen darstellt, welche das Auge mit dem Schein der Wahrheit täuschen, so muß man auch der Feder dasselbe Vorrecht zugestehen, um so mehr, als diese ungleich ausdrucksvoller ist, als jener, indem articulirte Sylben besser zu verstehen sind, als stumme Bilder, welche ihre Gedanken nur durch Zeichen kund geben. Und wenn Ihr mir einwendet, daß wir, bei Strafe, für anmaßend und undankbar gehalten zu werden, den Vorschriften der ersten Erfinder der Comödie Folge leisten müßten, so erwidere ich Euch, daß wir diesen zwar Verehrung schulden insofern sie die Schwierigkeiten überwunden haben, mit welchen die Anfänge aller Dinge verbunden sind, daß wir indessen ihre Erfindung vervollkommen müssen, und zwar so, daß die Substanz dieselbe bleibt, die Behandlungsweise aber verändert und nach den Lehren der Erfahrung verbessert wird. Das wäre mir hübsch, wenn die Tonkünstler deshalb, weil der erste Musiker die Harmonie der Töne an dem Hämmern eines Ambresses studirt hat, noch heutiges Tages die Instrumente des Vulcan gebrauchen müßten, und Tadel verdienen, weil sie die Harfe mit Saiten bespannt und hierdurch die anfängliche Mangelhaftigkeit zur Vollkommenheit geführt haben! Darin unterscheidet sich die Kunst von der Natur, daß dasjenige, was diese seit der Schöpfung festgesetzt hat, unveränderlich bleibt, wie denn der Birnbaum immer Birnen, die Steineiche immer ihre rohe Frucht hervorbringt (ebgleich auch hier die Verschiedenheit des Bodens und des Klima's Abweichungen veranlaßt, und der Gärtner durch Pfropfen aus zwei Gattungen eine dritte erzeugen kann).

während in der Kunst, deren Wesen in der veränderlichen Beschaffenheit der Menschen wurzelt, der Gebrauch Umwandlungen hervorruft, welche deren ganzes Sein betreffen. Wie kann man sich daher darüber wundern, wenn die Comödie die Gesetze ihrer Vorfahren überschreitet und, nach Analogie der Natur und der Kunst, das Komische auf das Tragische pflöpft, indem sie diese beiden entgegengesetzten Dichtgattungen zu einer angenehmen Mischung vereinigt, in welcher bald die ernsthaften Personen der einen, bald die scherzhaften und lächerlichen der anderen zum Vorschein kommen? Uebrigens, wenn in Griechenland die Trefflichkeit des Aeschylus und Menander, bei den Römern die des Seneca und Terenz hinreichte, um jene Gesetze festzustellen, auf welche so stark gepocht wird, so übertrifft die Vorzüglichkeit unseres spanischen Lope de Vega (der Zierde des Ranzanares, des Tullius von Castilien, des Phönix unserer Nation) jene sowohl in der Quantität als in der Qualität seiner nie genug gekannten, obgleich wohl beneideten und bissig beurtheilten Schriften so weit, daß diese Autorität wohl ausreicht, um die Satzungen Jener umzustößen. Und da er die Comödie zu der Vollkommenheit und seinen Ausbildung gebracht hat, in welcher wir sie jetzt sehen, so brauchen wir bei keinem Anderen in die Schule zu gehen; und wir, die wir uns rühmen dürfen, seine Schüler zu sein, müssen uns glücklich preisen, einen solchen Lehrer zu haben, und seine Dichtweise beständig gegen ihre leidenschaftlichen Angreifer vertheidigen. Denn wenn er an vielen Stellen seiner Schriften sagt, daß er von den Vorfchriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur

auf natürlicher Bescheidenheit, damit die Nothwendigkeit Unwissentender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz auslege. Und aber, die wir seine Anhänger sind, geziemt es aus den angeführten Gründen und aus anderen, die ich Einne behalte, ihn als den Reformator der neueren Comödie und die letzte als die schönere und unterhaltendere in Ehren zu halten."

Ohne Zweifel enthält das Obige die geistvollste und bereichteste Apologie der nationalen Schauspielform, welche in Spanien (wo die Praxis die Theorie so weit überflügelte hatte) laut geworden ist, und zugleich eine ausreichende Antwort auf die Angriffe des Figueras, Villegas und anderer Classicisten.

Wir gehen von Tirso's theoretischen Aussprüchen zu dessen dramatischen Werken selbst über. Es ist schon gesagt worden, daß von letzteren nicht einmal der vierte Theil mehr vorhanden ist. Aber wenngleich wir es beklagen müssen, daß so viele Werke des reichen Meisters untergegangen sind, so besitzen wir doch selbst in dem Rest derselben noch mehr des Trefflichen, als die schwächere Productionskraft mancher berühmteren Dichter hervorbringen vermochte, und übergenug, um von dieser unererschöpflichen Erfindungsquelle zum Erstaunen hingerissen zu werden; ja der Ueberfluß und die Mannigfaltigkeit dieser Stücke ist so groß, daß die Aufgabe, sie nur einiger Maßen erschöpfend zu charakterisiren, eine der schwierigsten wird. Tirso ist ein Zauberer, der die verschiedensten Gestalten anzunehmen weiß; kaum glaubt man seine Physiognomie erfasst zu haben, so zeigt er sich schon wieder ein anderer; der Glanz seiner Poesie wechselt im buntesten Farbenpiel, und spen-

aller Bemühungen, ihn im Spiegel einer Schilderung aufzufangen. Und nicht minder schwer wird hier das Amt der Kritik; denn selbst die einzelnen Fehler, die sich nicht wegläugnen lassen, sind hier von so blendendem Schimmer der Dichtkunst umkleidet, daß man alle Besonnenheit nöthig hat, um nicht bloß in Ausdrücken uneingeschränkter Bewunderung von diesen Dramen zu sprechen. Tirio's Theater gleicht jenem Wunderlande, das uns von romantischen Dichtern geschildert wird, wo berauschte Lüfte und zauberische Klänge des Wanderers Herz und Sinn gefangen nehmen, wo tausend sich schlängelnde Wege ihn bald durch üppige Gärten, bald durch anmuthige Thäler, bald an schwindelerregenden Abgründen vorbei auf himmelhohe Berge führen; wo aus den Klüften die neidischen Stimmen der Gnomcn erschallen, Elfen durch die Lüfte schweben und der sonnige Himmel der Poesie selbst über Irrgänge und unebene Pfade sein reizendes Licht breitet. Und fürwahr, sehr kalt muß der Kritiker sein, der nicht den Wunsch empfindet, sich ganz und ungestört dem Genuß dieser schönen Gedichte hinzugeben; wenig empfänglich für wahre Poesie, wer nicht zu begreifen vermag, wie das, was nach stereotypen Regeln für fehlerhaft gilt, als nothwendiger Theil eines großen Organismus und hervorgegangen aus einem genialen Dichtergeist, zu relativem Vorzug werden kann.

Aber suchen wir von Form und Geist dieser originellen Werke eine Vorstellung zu geben und die vorzüglichsten derselben namhaft zu machen; hüten wir uns jedoch, die hergebrachte Terminologie auf dieselben anzuwenden zu wollen; sie würde kaum zu ihrer Bezeichnung

ausreichen. Die Mehrzahl von Tirso's Stücken gehört in's Bereich der komischen Dichtung; wenn einige sich füglich als „Intriguenstücke“ aufführen lassen, so spotten andere jeder besondern Benennung, wenn man nicht so viele Namen erfinden will, als Stücke vorhanden sind. Der allgemeine Name „Lustspiel“ mag, eben wegen seiner Allgemeinheit, noch immer als der ausreichendste gelten. Und diese Lustspiele gehören wohl zu den reizendsten, die je gedichtet worden; aber demjenigen, der nur kennt, was bei uns mit diesem Namen bezeichnet wird, läßt sich schwerlich ein auch nur schwacher Begriff von denselben geben, so unendlich groß ist die Lust, welche zwischen beiden liegt. — Wenn alle spanischen Lustspiele jener Zeit in ihrer äußern Form einander ähnlich sehen, wenn gewisse Wendungen und Ausdrucksweisen, wenn die Vorzüge sinnreicher Erfindung und Verwicklung, glänzender Darstellung und dichterischer Sprache den meisten derselben gemeinsam sind, so nehmen die des Tirso de Molina zwar an allem diesem, und an den letztern Eigenschaften in eminentem Grade, Theil; allein der Genius dieses Dichters hat ihnen auch schon äußerlich ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt, das sie von allen übrigen unterscheidet. Dahin gehört, was zuerst in die Augen fällt, eine überaus große Meisterhaftigkeit der Diction und Versification. Kein Dichter hat wohl je seine Sprache mit genialerer Kühnheit beherrscht und gehandhabt; Tirso macht die Sprache gleichsam zum Stoff, aus dem er die wunderwürdigsten Gestalten schafft, spielt, ohne doch je in Tändelei zu verfallen, mit ihren Formen und Wendungen, weiß ihr ungeahnte und immer neue Schönheiten zu entlocken und die Schwierig-

keiten des Reims auf so überraschende Weise zu bewältigen, daß er unumschränkter Gebieter des herrlichen castilianischen Idioms zu sein scheint. Und wäre der Inhalt, den dies prächtige Gefäß umschließt, auch minder gehaltvoll, als er ist, man würde den Sprachkünstler bewundern müssen, der, wie ein Tonmeister, und auf den Wellen seiner wundervollen Diction in das Reich des ewigen Wohllauts trägt. Namentlich ist noch die Natürlichkeit seines Ausdrucks zu rühmen, und daß er sich von den damals um sich greifenden Modeschulern des Schwulstes und der Hiererei völlig frei hält. — Ein zweiter sehr bemerkbar hervortretender Charakterzug dieser Stücke ist die sprudelnde, an Uebermuth gränzende Laune, die sich in einzelnen Einfällen sowohl als in der Composition des Ganzen offenbart. Aber wie verschieden ist Tirso's immer poetischer Witz von dem nüchternen Geschöpf, das bei uns so genannt wird! Wie Vienen durch Rosenbüsche, schwärmt er durch die Plümenärten der üppigsten Dichtung; er hat zwar Stacheln, wie sie, aber auch ihren Honig. Er scheut weder die Mächte des Himmels noch der Erde, aber alle Wunden, die er schlägt, heilt der süße Balsam der Poesie. Die Kühnheit seiner Ausfälle auf die Großen der Erde, auf Hof und Hofleute, auf Geistliche und Mönche ist einzig in der spanischen Literatur, und man erstaunt über die Freiheit der Pühne, auf der diese Satiren in einer Zeit, als die Macht der Inquisition auf ihrer Höhe stand, laut werden durften. Die Verwunderung wächst, wenn man bedenkt, daß ihr Urheber selbst eine bedeutende geistliche Stelle bekleidete. Bei aller ihrer Schärfe jedoch sind diese epigrammatischen Stellen mit einer solchen scheinbaren Outmüthigkeit vorgetragen, durch die wohlau-

tendsten, von einem leichten Anhauch von Ironie überflogenen, Verse in ein so reizendes Gewand gebüllt, daß wohl die Angegriffenen selbst in das Lachen des barmherzigen Erdenbruders eintrifften.

Schon aus dem Ange deuteten läßt sich vermuten, daß die Rolle des Spasmachers bei Tirso vorzüglich reich mit Laune ausgestattet sein werde; und wirklich möchten seine Graziosos leicht die vorzüglichsten des ganzen spanischen Theaters sein; ihr Charakter, ihre Einfälle, die komischen Lagen, in die er sie zu bringen weiß, das Alles ist mit reichem Humor gesättigt und sinkt nur äußerst selten aus der Region des feinern Scherzes in die der Possenreißerei hinab. Dabei ist diese Art nie so *stereotyp* wie bei vielen Dramatikern jener Zeit, sondern nimmt in den verschiedenen Stücken verschiedene Nüancen an. Bei dieser besondern Begabung des Dichters, muß es ihm um so höher anzurechnen werden, daß er sich der zur allgemeinen Gewohnheit gewordenen Einführung dieser Rolle in alle Stücke entbiete, wo sie seinem Plane eher hindernd als förderlich schien, z. B. in *Amar por razon de estado*.

Tirso's Hang zur Satire gibt sich zum Theil schon in den Titeln seiner Comédien kund; er nannte nämlich einige derselben „unberühmte“ (*Comedia sin fama*), ein Ausfall auf die Theaterdirectoren und Buchhändler, welche alle Stücke selbst mittelmäßiger Autoren als *famosas* ausposaunten.

Seinen Uebermuth hat der Dichter nicht selten auch auf die Leitung des Plans seiner Stücke übertragen, und ihn oft so weit getrieben, daß er mit der Poesie, dem Publikum, ja sich selbst nur ein launiges Spiel zu treiben

scheint. Er besaß, wie Wenige, die Fähigkeit, sinnreiche und originelle Erfindungen zu erkennen, und hat in manchen Comédien die glückliche Anlage mit dem berechnendsten Verstande in der consequentesten Entwicklung bis zu Ende durchgeführt. Aber nicht selten wandelt ihn mitten im folgerichtigen Entzupfen seines Planes die Lust an seinen eignen wohlgefügten Bau zu zerstören. Lachend reißt er ein, was er geschaffen; man will beklagen, daß es geschehen, aber schon hat Tirso wie mit einem Zauberschlage ein neues Gebäude, noch schöner als das alte, aufgeführt; er reißt uns durch Scenen, eine immer noch reizender als die andere, von Vergnügen zu Vergnügen, von Ueberraschung zu Ueberraschung, und wir können ihm, statt zu grollen, nur Dank wissen für den Genuß, den er uns bereitet. So nimmt dieser Dichter es denn meistens auch mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau, ja er spenstet ihrer, führt, mit einer gewissen Willkür, unvorbereitete Scenen herbei, und baut, gleich wunderbaren Wolkenbildungen, die seltsamsten Erfindungen in die Luft; aber was er schafft glänzt in so strahlendem Zaubерlichte, die Situationen sind so spannend und überraschend, die überraschte Anmuth, die über das Ganze hingehaucht ist, wirkt so hinterrückend, daß wir, geblendet von so mannigfacher Schönheit, gar nicht forschen, wie und woher das Alles entstanden, und nur dem Dichter danken, der uns so süß zu täuschen wußte. Tirso ist ein Wunderthäter, der uns zwingen kann, selbst Unglaubliches zu glauben; ehe wir noch überlegen können, sehen wir uns in seinen magischen Netzen gefangen und in's Feenland seiner Dichtung fortgeführt.

Ähnliche Willkür zeigt sich zum Theil in seiner Zeichnung der Charaktere. Nicht daß ihm die Fähigkeit mangelte, sie mit Sicherheit zu entwerfen und folgerichtig durchzuführen; er hat vielmehr, z. B. in *Marta la piadosa*, und *amor y zelo hacen discretos*, Perweife vollendeter Meisterschaft hietin geliefert, und einzelne Belege des psychologischen Scharfblicks, mit dem er das Innerste der Menschenseele durchschaute, finden sich in allen seinen Stücken; allein seine große Vorliebe für interessante Situationen und überraschende Vorfälle verleitet ihn oft, dieselben nicht gehörig aus den handelnden Personen zu motiviren. So legt er diesen auch nicht selten Reden in den Mund, die zwar an sich überaus anmuthig und glänzend sind, aber nicht ganz zur Individualität der Sprechenden stimmen.

Eine besondere Eigentümlichkeit in den Charakterzeichnungen dieses Autors ist scharfsinnig von Augustin Duran hervorgehoben worden. „Die Männer, — sagt er, — sind bei Tirso immer zaghaft, schwach und Spielbälle des schönen Geschlechts; die Weiber dagegen entschlossen, intrigant und feurig in allen Leidenschaften, die aus Eitelkeit und Stolz hervorgehen. Es scheint, der Dichter hatte die Absicht, die Kälte und Unentschlossenheit Jener mit der Hefigkeit und Entschiedenheit, die er Diesen zuschrieb, zu contrastiren. Er schiltet die Weiber stets als beharrlich, ja hartnäckig in Verfolgung einer Intrigue, und läßt sie kein Mittel schonen, um ihren Zweck zu erreichen, wie ungeziemend es auch sei; seine Helden sind aber fast immer schwach, unschlüssig, lau verliebt oder von den Launen einer Dame beherrscht.“ — Dies ist zu viel gesagt wenn es auf alle Stücke Tirso's gehen soll, der zuweilen den Frauen

auch weichere, den Männern kräftigere Züge geliehet hat; allein es trifft einen großen Theil derselben, und scheint auf eine eigenthümliche Anschauungsweise des Dichters vom Wesen des männlichen und weiblichen Charakters überhaupt hinzudeuten.

An diese Bemerkung muß sich eine andere über den moralischen Charakter dieser Productionen reihen. Tirso kennt, wie seine poetischen, so auch seine sittlichen Bedenklichkeiten. Ausschweifende Liebesintriquen, die oft auf den verfänglichsten Wegen wandeln, haben alle spanischen Dramatiker gechildert; man kann anführen, daß sie hierin, wie sie überhaupt nie moralisiren, nur die Sitten ihrer Zeit dargestellt und nicht ihre Billigung derselben ausgesprochen haben; allein das Wohlgefallen, womit sie dergleichen Vorwürfe behandeln, läßt einen andern Schluß ziehen. Wie in einem Drama von Antonio Enriquez Gomez, *Kognar para reynar*, die Lehre ausgesprochen wird, daß zur Erlangung der Herrschaft die größten Petrügereien erlaubt seien, so scheint man damals selbst die weitestgehenden Mittel entschuldigt zu haben, die zur Befriedigung der Leidenschaften, nicht nur der Liebe, sondern auch der Eifersucht und Rache, dienen; und in Bezug auf die Liebe muß allerdings zugestanden werden, daß hier meistens von Leidenschaft, nicht von Frivolität, die Rede ist. Unser Dichter nun übertrifft in dergleichen Schilderungen alle Uebrigen an Freiheit; er artet zwar nie in grobe Indecenz aus; seine zügellosesten Reden, seine anstößigsten Scenen sind immer mit poetischer Anmuth umkleidet; allein mit wie reizender Naivetät, mit wie scheinbarer Unschuld er auch die verfänglichsten Dinge vorzutragen weiß, so trifft

ihn doch der Vorwurf, den Schleier, der Manches umhüllen muß, zu sehr gelüftet und Situationen auf die Bühne gebracht zu haben, die besser von ihr verbannt bleiben. In keinem Punkte möchte wohl die Verschiedenheit des siebzehnten Jahrhunderts von dem unsrigen so groß sein, wie in der Ansicht über Sittlichkeit. Gewiß ist, daß die Zeitgenossen des Dichters keinen Anstoß an seinen Werken nahmen; der Verfasser selbst gehörte einem strengen Mönchserden an; für alle Werke, die zum Trud gegeben wurden, war eine strenge Cenfur eingeführt, die stets von Geistlichen geübt wurde, und in einer der Truderklaubnisse, die sich vor den Werken des Tirio de Molina befinden, lesen wir mit Erstaunen „daß in denselben nichts enthalten sei, was wider die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne.“ — Doch mochte wohl ein geheimes Bewußtsein seiner Schuld den Klosterbruder bewegen, seine Comödien nur unter fingiertem Namen bekannt zu machen, während er mehrere andere Werke unter dem wahren herausgab.

Es ist jedoch hinzuzufügen, daß der erwähnte Tadel nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil von Tirio's Stücken trifft, die Mehrzahl aber in dieser Hinsicht vorwurfsfrei ist.

Man kann einige Lieblingszüge und Gesinnungen hervorheben, die der Dichter verschiedentlich wiederholt hat. Ein Mädchen, das männliche Tracht annimmt, um sich an einem treulosen Liebhaber zu rächen und ihm die neue Geliebte abspannig zu machen, kehrt in mehreren seiner Stücke wieder. Am glänzendsten ist dies Thema wohl im *Don Gil de las calzas verdes* behandelt, einer seiner berühmtesten Comödien, die noch jetzt zu den beliebtesten auf

der spanischen Bühne gehört; außerdem in *El amor medico*, *La huerta de Juan Fernandez* und sonst. Er liebt ferner, einen ausländischen Hof zur Scene seiner Intriguen-
spiele zu machen und einen spanischen Abenteuerer als
Ritbewerber mehrerer Prinzen um die Hand einer Prinzessin
darzustellen, wo denn, nach den interessantesten Entwick-
lungen, der Landmann des Dichters immer Sieger bleibt. —
Während Tirso einen Theil seiner handelnden Personen
aus den höchsten Classen der Gesellschaft nimmt, stellt
er den höchsten Sitten oft die Einfalt der Landleute gegen-
über und weiß durch diese Gegensätze die belustigendsten
Situationsen hervorzubringen. Er läßt Landleute an den
Hof versetzt werden und findet in dem Contrast ihrer alten
Gewohnheiten mit den neuen Manieren, die sie anzuneh-
men suchen, eine unerföpflich Quelle der heitersten Er-
gözung. Oder Ueberdruß an dem Gincle des Hoflebens,
wohl auch sonstige Beweggründe, bestimmen Personen ver-
nehmen Ranges, in ländlicher Tracht unter Bauern oder
Hirten zu leben; dann führt der Zufall sie wieder mit Hof-
leuten zusammen und sie benutzen diese Verflechtung, um
mit der Unbefangenheit der Dorfbewohner und schäuderter
Simplicität die feinste Ironie, die heilsuchendsten Bemerkungen
auszusprechen. — Auch für das rein Verblüthe, ohne solche
satirische Zuthaten, besigt Tirso ein unvergleichliches Talent
und ergreift mit Vorliebe jede Gelegenheit, es glänzen zu
lassen; seine derartigen Schilderungen gehören aber nicht
jenem süßlichen Genre der Schäferpoesie an, das damals
in ganz Europa so beliebt war; sie stellen vielmehr das
Leben und Treiben der spanischen Landleute mit der reizend-
sten Naivetät, mit unnachahmlicher Frische und Lebendigkeit

dar; nur Lope de Vega hat hierin ähnlich Vortreffliches geleistet.

Einige von Tirso's besten Lustspielen sind schon genannt worden; wir haben jedoch anzugeben, was uns außerdem aus diesem reichen Vorrath noch vorzüglich bemerkenswerth scheint, und durch gebrängte Inhaltsanzeigen einzelner Stücke den Kreis der Erfindungen, in welchem sich unser Dichter vorzugsweise bewegt, einiger Maßen anzudeuten. Kreilich ist das letztere Verfahren gerade bei Tirso besonders mißlich und wir ergreifen es nicht ohne das Bewußtsein, daß ein solcher Abriß der äußeren Handlung nur einen sehr schwachen Begriff von dem Ganzen des Stückes zu geben vermag; allein es ist das einzige Mittel, welches dem Geschichtschreiber der Poesie zu Gebote steht, um seinen Lesern außer der allgemeinen Charakteristik eines Dichters auch noch eine concretere Anschauung von dessen Werken zu bieten. Wir schicken daher dem Folgenden nochmals ausdrücklich die Bemerkung voraus, daß das hervorragende Verdienst von Tirso's Dramen nicht in der Kürzlichkeit des Planes, in der Economy und Einheit des Ganzen liegt, sondern in der Mannigfaltigkeit und dem Reiz der Situationen, in der Frische und Lebendigkeit der Charakteristik, in dem Farbenschmelz der Bilder, in der Fülle des Witzes und in dem poetischen Glanze der Fictien, — daß man daher an einer Inhaltsübersicht von einzelnen derselben kaum mehr hat, als ein *Caput mortuum*, und daß darin die Mängel ungleich mehr sichtbar werden, als die Trefflichkeiten.

La Villana de la Sagra beginnt in einem Wirthshause; zwei Diener vergnügen sich im Vorzimmer mit

Kartenspiel, während ihre Herren sich in der Nebenstube derselben Belustigung hingeben. Die Späße der beiden drolligen Ränke, welche sich über ihre Gebieter lustig machen, sind überaus ergötzlich; aber bald geht der Scherz in Ernst über, sie erhitzen sich und der Eine reicht dem Andern eine Ohrfeige; in demselben Augenblick treten auch die Herren auf, gleichfalls in heftigem Streit; die Fegen werden gezogen; D. Luis stößt den D. Juan nieder und macht sich nach vollbrachter That aus dem Staube, um der Justiz zu entgehen. Wir werden hierauf zu Doña Inés, der Schwester des Mörders, geführt; diese wird von dem Bruder des Ermordeten mit Jüdringlichkeiten verfolgt und erklärt demselben eben geradezu, daß sie sich seine Besuche verbitte, als sie die Nachricht von der That und Flucht des D. Luis erhält; sie sieht sich nun ohne Beschützer und ganz den Nachstellungen eines ihr lästigen Fenerbers Preis gegeben, und faßt deshalb den Entschluß, sich in Männertracht zu verkleiden und dem Entflohenen nachzurufen.

Die nächste Scene versetzt uns von Santiago nach Toledo, wo ein junger Cavalier, Don Pedro, auf der Straße das reizende Landmädchen Angelica erblickt, sich ihr mit Liebesworten zu nähern sucht, aber verächtlich zurückgewiesen wird. Der von leidenschaftlicher Liebe entflammte Jüngling ist außer sich über diese Verschmähung und beschließt, sich der Schönen wo möglich mit Gewalt zu bemächtigen. Zur Ausführung dieses Entschlusses bietet ihm das Fest des San Roque, das am Abend dieses Tages in der Umgegend von Toledo (in der *Sagra*) gefeiert wird, die beste Gelegenheit. Die folgenden Scenen zeigen uns die Feier dieses Festes, welche mit den reizendsten

Arden der Berne gezeichnet wird. Das fröhliche Land-
volk ergötzt sich mit Tanz und Gesang und abut nichts
Besond, als plötzlich D. Pedro bewaffnet in ihre Mitte
tringt und die schöne Angelica raubt. Da die That eben
vollbracht ist, langt der Alüchtling D. Luis an; der Bericht
über das Geschehene empört ihn; er setzt dem Räuber
nach, holt ihn ein und befreit die Geraubte.

Am zweiten Acte sehen wir Donna Ines in Männerlei-
dung auf dem Wege nach Toledo, wohin sie ihren Bruder ge-
flüchtet glaubt, weil dort ein Verwandter von ihnen wohnt.
Sie sucht zwei Wanderer heraufzumenen, in denen sie den
Bruder und dessen Bedienten erkennt. D. Luis ist wirklich in
Toledo gewesen, hat aber seinen Dheim nicht mehr am
Leben gefunden, und nun beschloßen, sich, um seinen Ver-
folger zu entgehen, in niedere Tracht zu verkleiden und
bei dem Vater des Mädchens, das er aus den Händen
des Räubers befreit hat, in Dienste zu treten. Ines belauscht
ihn im Gespräch mit dem Diener, wo er seine Leidenschaft
für die schöne Angelica ausspricht; und sie sagt, theils um
ihn ungehörter beachten zu können, theils aus Scham
wegen ihrer Verkleidung, den Entschluß, sich ihm nicht zu
erkennen zu geben, sondern so möglich unerkannt in seiner
Nähe zu leben. Sie begibt sich daher gleichfalls in das
Dorf der Sagra und tritt als Page in Dienste des Don
Pedro, welcher der schönen Angelica wegen dorthin gezogen
ist. Dieser bereut jetzt sein neuliches Attentat und wirt
in Ohren um das reizende Landmädchen, dessen Vater,
der reichste Einwohner des Dorfes, ihn auch begünstigt.
Angelica selbst will indessen nichts von ihm wissen, sondern
glüht in Liebe für ihren Befreier, obgleich sie diesen nur

so flüchtig gesehen, daß sie sich kaum seine Züge hat einprägen können. Während sie eben ihrer Schamacht nach ihm nachhängt, tritt Ten Luis in geringer Kleidung ein, gibt sich für einen ehemaligen Diener ihres Ritters aus und bittet um ihre Fürsprache bei'm Vater, damit er in dessen Dienste aufgenommen werde. Die nun folgenden Intriquen sind sehr verwickelt und können nicht alle dargelegt werden; die Hauptsache ist: Angelica fügt sich zum Schein in den Willen ihres Vaters und zeigt dem Ten Pietro eine gewisse Gunst, indem sie hofft, die verhasste Heirath auf diese Art leichter zu vereiteln, als durch directen Widerstand. Inzwischen ist T. Luis als Gärtner zu ihr Haus aufgenommen worden, und fördert seine eignen Absichten, indem er Liebesbriefe von seinem angeblichen Herrn überbringt, bisweilen auch als solcher am Gitterfenster der Schönen erscheint und zärtliche Zwiegespräche mit ihr hält. Er trifft er sich in dem Garten, wo ihm besonders die Sorge für die Pflanzstöcke obliegt, mit der Schönen und webt den Zusammenkünften bei, welche diese dem Pietro gewähren muß. Da er weiß, daß die scheinbare Gunst, welche dem Bewerber zu Theil wird, nur fingirt ist, so wird er, statt zur Eifersucht, nur zu Spott über den Betäuschten gereizt, und singt bald lustige Lieder, in denen er sein eignes Glück feiert, eher den gesoppten Nebenbuhler verspottet, bald unterbricht er die Zärtlichkeiten des Paares, indem er einen Pflanzenswarm zwischen sie jagt, eher dem Pietro, unter dem Vorwande, ihn vor dem Stich eines dieser Thierchen zu schützen, einen verheerenden Schlag versetzt. Diese Scenen sind von der reizendsten idyllischen Anmuth und durch eine Mischung des Süßen

und Schwärmerischen mit dem Nuthwilligen und Ironischen überaus anziehend. — Der Schluß des Stückes ist: Angelica entdeckt, daß D. Luis mit dem vermeintlichen Diener identisch sei. Ines, die als Page Pedro's zum Liebesboten benützt wird, hintergeht bei diesen Aufträgen ihren Gebieter und thut das Ubrige, um den Bruder zu begünstigen; sie entdeckt sich dem Letzteren, der sie bisher nicht erkannt hat. Die Geschwister liegen einander gerade in den Armen, als Angelica dazukommt und in heftige Eifersucht geräth, weil sie den Geliebten treulos glaubt. Um sich zu rächen, beschließt sie, den D. Pedro zum Gatten zu nehmen; D. Luis geräth hierüber, ein Delando um Angelica, in Raserei; aber glücklicher Weise nimmt die Sache bald eine bessere Wendung: Pedro wird, ziemlich unmotivirt, von seinem Vater zu einer andern Heirath genöthigt und Angelica belohnt, über den Irrthum aufgeklärt, ihren Befreier und treuen Liebhaber durch ihre Hand.

La Villana de Balcells (später von Moreto in *La ocasion hace al ladron* nachgeahmt und neuerdings von Dionisio Solís umgearbeitet) überrascht durch spannende Intrigue und hat sich bis heute als Lieblingsstück auf den spanischen Bühnen erhalten. Der Hauptmann Gabriel de Herrera unterhält ein Liebesverhältniß mit Doña Violante, einer vornehmen Valencianerin, verläßt sie aber nachher und begibt sich nach Madrid, wo er bei'm König die Vergebung eines Duell-Mordes nachsuchen will, den er in Glandern begangen hat. Er nimmt auf dieser Reise den Namen Don Pedro de Mendoza, an und ein wunderbares Zusammentreffen der Umstände will, daß er in einem Wirthshause nahe bei Madrid mit einem aus

Merico angelangten Cavalier Bekanntschaft macht, der wirklich diesen Namen führt; ein weiterer Zufall fügt, daß der Koffer des D. Gabriel durch ein Versehen der Diener mit dem des Merikaners vertauscht wird. So langt denn der wahre D. Pedro ohne irgend ein Mittel, seine Person zu identificiren, und noch dazu mit Beweisen eines Verbrechens in Madrid an, während der Schuldige durch den Mantelsack nicht allein in den Besitz von Gold und Edelsteinen, sondern auch in den von Briefen an einen gewissen D. Gomez gekommen ist, mit dessen Tochter sich D. Pedro vermählen sollte. Der Hauptmann läßt sich nicht träge finden, präsentirt sich im Hause des D. Gomez als Schwiegersohn und sieht sich von Vater und Tochter mit offenen Armen empfangen; der unglückliche Pedro, der sich später einstellt und die Wahrheit and, Nicht zu bringen sucht, wird für einen Betrüger gehalten und überdies, da er allgemein für Don Gabriel gilt, auf Antrag eines Bruders der betrogenen Valencianerin in's Gefängniß gesteckt. Inzwischen hat Doña Violante sich auf den Weg gemacht, um ihren treulojen Geliebten aufzusuchen, und ist, um ihn beobachten zu können, in Ballegas bei Madrid in Dienste eines Bauers getreten, dessen Brod sie täglich zum Verkaufe in die Stadt bringt. Sie weiß sich Eingang in das Haus ihrer Nebenbublerin zu verschaffen, Zwietracht zwischen sie und Don Gabriel zu säen, den Betrug des Letzteren aufzudecken und ihn endlich zu bestimmen, ihr die Hand zu reichen, die er ihr längst schuldig ist. Die Scenen, wo die verkappte Bäuerin mit scheinbarer Einfalt und in der Sprache des Landvolks, die sie auf's trefflichste nachzuahmen weiß, sich über die städtischen Sitten lustig macht und Allen

die werthsten Wahrheiten sagt, gehören zu dem Schönsten, was die komische Muse je eingegeben hat. Daß zuletzt D. Pedro als der wahre Schwiegersohn des D. Gomez anerkannt wird, versteht sich von selbst.

La Celosa de si misma hat einen trefflich entworfenen und mit größter Feinheit und Besonnenheit durchgeführten Plan. Ein junger Cavalier kommt aus der Provinz nach Madrid, um sich dem Willen seiner Eltern gemäß, mit einer Dame zu verheirathen, die er nie gesehen hat und von der er nur weiß, daß sie ein großes Vermögen besitzt. Er hat gegen diese Partie von vorn herein Abneigung, weil er gegen Reichthümer gleichgültig ist und nur wünscht, daß seine Frau schön und tugendhaft sei. Als er eben in Madrid angelangt ist, sieht er beim Heraustreten aus der Kirche eine Dame, deren ganze Erscheinung ihn fesselt, obgleich er ihr durch einen Schleier verhülltes Gesicht nicht sehen kann; er knüpft eine Unterhaltung mit ihr an und verliebt sich in Folge derselben auf's leidenschaftlichsten in sie. Durch einen wunderbaren Zufall ist diese Dame eben dieselbe, welche seine Gattin werden soll. Als er nun im Hause seiner künftigen Schwiegereltern seine Braut sieht, will ihm diese durchaus nicht gefallen, sondern er schwärmt nur für die Unbekannte. Toña Madalena, die als Verschleierte angebetet, mit enthülltem Gesicht aber verschmäht wird, ist daher mit vollem Rechte auf sich selbst eifersüchtig, und die Beleidigung, welche ihr hietdurch widerfährt, reißt sie, im D. Melchor den flatterhaften Bräutigam zu bestrafen, während sie sich vorbehält, den treuen Liebhaber zu belohnen. Dies die Springschek der komischen Begeben-

heiten, welche eine Fülle der anziehendsten Scenen herbeiführt.

Ein in jeder Hinsicht vollendetes Meisterstück, von überraschender Originalität der Erfindung, voll der süßesten und mächtigsten Reize der Poesie ist *Amar por verán*. Ein spanischer Ritter, D. Gabriel, hat am Hofe von Pothringen einem Turnier beigewohnt und sich vor allen Andern im Lanzenbrechen ausgezeichnet. Auf der Rückreise übernachtet er in einem Walde; er theilt seinem Diener mit, daß er mit schwerem Herzen abreise, weil die Prinzessin Beatriz, die Älteste Tochter des Herzogs, ihn, obgleich er sie nur flüchtig gesehen, gefesselt habe. Während dieses Gespräches ist er nicht gewahr geworden, daß man ihm sein Gepäc entwendet hat. Als er es bemerkt, springt er empor, um sich danach umzusehen, und erblickt in der Ferne einen Menschen, der ihn zu erwarten scheint. Es ist ein Hofdiener, der ihm zuruft, er habe sich seines Gepäcks bemächtigt, und zwar auf Befehl einer Dame, die ihn liebe; D. Gabriel fragt, welche Dame dies sei, und erhält zur Antwort: eine der drei Prinzessinnen. Indessen eilt der Diener mit flüchtigen Schritten davon und Gabriel folgt ihm, theils von Neugier geiperut, theils weil er die bei dem Gepäc befindlichen Andenken einer früheren Geliebten nicht verlieren will; plötzlich sieht er sich in der Dunkelheit allein; er hat sich, ohne es selbst zu bemerken, in ein Gemach des Schlosses verlocken lassen und findet die Thüren ringdumher verschlossen; es dauert nicht lange, so wird Gabriel's Knappe, der Gracioso, an Stricken durch den Echornstein herabgelassen — kurz, allem Anschein nach ist der irrende Ritter in ein bezaubertes Schloß gerathen. Nach

einiger Zeit seht sich eine in der Wand befindliche Treklade in Bewegung, durch welche die Gefangenen Licht und einen Korb mit Speisen erhalten. Auf dem Korbe liegt ein Brief folgenden Inhalts: „Aus den Papieren, die ich Euch habe abnehmen lassen, Don Gabriel, weiß ich, daß Ihr in einem Liebesverhältnisse steht. Diejenige, welche aus Furcht, Euch zu verlieren, Eure Abreise verhindert hat, wird sie Euch nun, da sie eifersüchtig geworden, um so weniger gestatten. Das Gemach, in dem Ihr Euch befindet, ist wohl verwahrt und Ihr habt keine Hoffnung, daraus zu entinnen, bevor Ihr mir auf Mitternachts Folgendes schwört und es durch Eure Unterschrift bekräftigt: Erstens, diesen Hof nicht ohne meine Erlaubniß zu verlassen; zweitens, dies Geheimniß Niemandem mitzutheilen und drittens, aus Zeichen zu errathen, welche von den drei Prinzessinnen es ist, die Euch ihr Herz geschenkt hat.“ Beatriz hat das leichtere Mittel erfunden, um den Scharfsinn des fremden Ritters zu prüfen und zugleich zu erfahren, ob sich seine Liebe auf eignen Antriebe ihr zuwenden werde; sie vertheilt deshalb, ohne ihren eigentlichen Plan kund zu thun, Edelsteine und andere Gegenstände an ihre Schwestern, damit diese Zeichen den Geliebten irre führen. Don Gabriel leistet den Schwur und erscheint, wie von freien Stücken, von Neuem am Hofe; sein Herz spricht für Beatriz, aber die verschiedenen Zeichen, die Neigung, welche ihm auch die anderen Prinzessinnen schenken, und hinzutretende zufällige Umstände verwirren ihn mannigfach, und diese Verwirrung, die wir leider nicht bis in's Einzelne verfolgen können, steigert sich immer mehr, bis sich am Schlusse die Auflösung darbietet und der Ritter durch Beatrizens Hand

irquats wirt. Diese Comödie bietet von Anfang bis zu Ende eine Reihenfolge der sinnvollsten und fesselndsten Scenen dar und ist im Ganzen wie im Einzelnen von einer Vollendung und feinen Ausbildung, daß man sie zu dem Vortrefflichsten der komischen Dichtung überhaupt zählen darf.

Raum minder interessant und ergöglich ist der Plan in *No hay peor Sordo que el que no quiere oir*. Don Diego soll sich, der Verabredung seines Vaters mit Don Garcia gemäß, mit der ältesten Tochter des Letzteren, Catalina, vermählen, bevorzugt aber deren jüngere Schwester Lucia, die ihm gleichfalls ihre Neigung schenkt. Catalina, die den ihr bestimmten Bräutigam leidenschaftlich liebt und deshalb auf ihre Schwester eifersüchtig ist, bietet Alles auf, um den Vater zu bestimmen, diese mit einem gewissen D. Adriague zu verheirathen; aber die Liebenden arbeiten ihr mit allen Kräften entgegen und suchen durch List an's Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Diego, um einstweilen die ihm verhasste Partie zu vermeiden, gibt vor, schon eine Frau zu haben; Lucia aber, um nur nichts von Adriague und einer Heirath mit diesem hören zu müssen, stellt sich, als sei sie taub. Diese fingirte Taubheit, von welcher der Titel des Stücks hergenommen ist, gibt zu höchst ergöglichen Austritten Anlaß. Weiter stiftet Diego seinen Vetter D. Juan an, sich als Gerichtsdienet zu verkleiden und als solcher den D. Adriague wegen angeblich begangener Vergehen zu verhaften. Durch eine andere Intrigue wird D. Garcia auf eine Zeit lang aus dem Hause entfernt, und diesen Moment benutzen die Liebenden, um sich trauen zu lassen. Garcia kehrt mit der Nachricht

zurück, Fabrique habe schon früher einer anderen Dame die Ehe zugesagt und werde durch das Gericht gezwungen werden, dieses Versprechen zu halten; Diego und Lucia stellen sich als neuvermähltes Paar vor und Catalina, der nun doch keine andere Hoffnung bleibt, nimmt D. Juan, der ihr seine Hand anträgt, zum Gatten an.

Amar por arte mayor ist eine reizende Comödie, die vermuthlich dem Calderon vorgeschwebt hat, als er sein *Secreto á voces* schrieb.

In *La fingida Arcadia* hat eine italienische Gräfin die Hauptrolle, welche ungemein für die Dichtungen des Lope de Vega schwärmt und den verschiedenen Perverbern um ihre Hand erklärt, daß sie nur denjenigen wählen werde, der alle Eigenschaften besitze, mit welchen Lope den Hirten Anfriso in seiner *Arcadia* ausgestattet habe. Die Galane nehmen nun sämmtlich die Namen und die Tracht von Hirten an und zuletzt trägt ein Spanier, der als Gärtner verkleidet in Diensten der Gräfin gestanden hat, den Sieg davon.

El Vergonzoso en Palacio genießt besonderer Berühmtheit, und verdient sie mehr durch treffliche Zeichnung einzelner Charaktere und den Reichthum an den reizendsten Situationen, als durch die harmenische Zusammensetzung des Ganzen. Durch gleiche Vorzüge bei glücklicher durchgeführtem Plan zeichnet sich *Amar por razon de estado* aus. *Mari Hernandez la Gallega* und *Averigue lo Vargas* enthalten Bilder von sprechender Naturwahrheit und vereinigen das Liebliche der Idylle mit der Spannung einer reich bewegten Handlung. *Amor y celos hacen discretos* glänzt durch die vollendete Urbanität der Far-

stellung, durch die grandiossten Wendungen des Gesprächs und durch die feine Beobachtung der innersten Seelenzustände. Diese Comödie ist noch besonders dadurch merkwürdig, daß darin die Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung aufs genaueste beobachtet sind.

El pretendiente al revés (gleichfalls zum Theil an die Idylle streifend) entfaltet mit psychologischem Scharfsinn die Geheimnisse liebender Herzen. *El castigo del pensé que*, in zwei Theilen, stellt sehr treffend dar, wie man durch zu ängstliches Reflectiren das nahe liegende Glück verschert; aus dem Anfange des zweiten Theils geht hervor, daß der erste großen Beifall gefunden hatte und über alle Theater Spaniens in Städten, Dörfern und Kleeden gewandert war. Dieser erste Theil der Comödie ist neben der *Entretenida* des Cervantes von Moreto zu seinem *Parecido en la corte* benutzt worden. — In *Ventura te dé Dios, hijo*, wird mit großer Laune und Wahrheit geschildert, wie willkürlich das Glück seine Gaben theilt, und wie der Zufall alle Berechnungen der menschlichen Weisheit zu Schanden macht. — In *Celos con celos se curan* und *Del enemigo el primer consejo* haben wir Motive, welche dem von Lope's *Milagros del desprecio* verwandt sind, und nebst diesem dem Moreto zum Vorbilde seines berühmten *Desden con el desden* gedient haben. — Voll schallhafter Laune und verwegener Liebesintrigen, wahre Muster der *Comedia de capa y espada* sind *Por el sótano y por el torno* und *Los balcones de Madrid*. — Keiner als in *Desde Toledo á Madrid* kann ein Comödienplan so leicht angelegt und durchgeführt werden. D. Balthazar hat einen Ritter, der sein Nebenbuhler in

der Bewerbung um die Gunst einer Doña Anna war, tödtlich verwundet und entflieht nach vollbrachter That in das zunächst gelegene Haus, wo er sich in einem einsamen Zimmer versteckt. Hier wird er von der Tochter des Hauses, Doña Mayor, überrascht und nach einem kurzem Gespräch mit ihr so von ihren Reizen eingenommen, daß er seine ältere Liebe ganz vergißt. Er hört, daß Doña Mayor mit einem D. Luis verlobt ist und noch an diesem Tage in der Begleitung desselben, so wie in der ihrer Eltern nach Madrid abreißt, wo die Hochzeit gefeiert werden soll. Balthasar, welchem sich die Braut bald gewogen zeigt, da sie die Einwilligung zur Vermählung mit D. Luis nur wider Willen gegeben hat, faßt den Entschluß, sich als Maulthiertreiber zu verkleiden und als solcher die Geliebte auf der Reise zu begleiten. Er weiß seine Rolle vortreflich zu spielen und belustigt durch sein hässliches Wesen, hinter dem er die ausgelassenste Schalkheit verbirgt, die ganze Gesellschaft. Er hat dem Maulthier, auf welchem Doña Mayor reitet, hinten an dem Schwanz einen Tornbusch applicirt, so daß das Thier nicht zu halten ist und der Treiber, immer nebenher laufend, sich bald mit der Geliebten allein befindet und Beide sich ungestört mit einander unterhalten können. Die Uebrigen ahnen so wenig von dem Verhältniß, daß sie den Balthasar im Scherz den Bräutigam der Doña Mayor nennen und auf der Nachstation, um sich die Langeweile der Kask zu verkürzen, zum Spasie seine Hochzeit mit ihr feiern. Nur D. Luis will bei diesem Scherz nicht recht in das Gelächter einstimmen. Inzwischen hat D. Diego, der Bruder der früheren Geliebten Balthasars, von der Verkleidung des Letzteren gehört und sich ausgemacht, um ihn wegen seiner Treulosigkeit zur Rechen-

schaft zu ziehen. Er trifft ihn in dem Wirthshause, wo das Nachtquartier gehalten wird, und hält ihm das Unerbliche seines Pechmens vor. Dieses Gespräch wird von Doña Mayor belauscht, die nun, da sie von der früheren Liebe Balthasars hört, zu heftiger Eifersucht entflammt wird und den Geliebten des Mordes anklagt. Die Dienerschaft will D. Balthasar verhaften, aber dieser ergreift ein Schwert und rettet sich. Die Auflösung der Verwicklung ist: Doña Mayor verweigert, sich mit D. Luis zu vermählen, so lange nicht der Flüchtling gefangen ist. D. Diego meldet, daß jener Ritter, welchen D. Balthasar verwundet hat, nicht gestorben ist, sondern sich wieder in bestem Wohlfeyn befindet und sich mit Doña Anna verlobt hat, und zuletzt erscheint D. Balthasar, nicht mehr in Verkleidung, sondern als Cavalier, um die Hand der Doña Mayorwerbend, welche ihm auch zu Theil wird.

Mehr dem Typus des eigentlichen Charakterlustspiels nähert sich *Marta la piadosa*, ein treffendes und lebenswahres Gemälde der Heuchelei, das erste in der neuern Literatur und von unendlich portischerer Färbung, als die berühmteren Stücke von Molière und Moratin, die denselben Vorwurf behandeln. — Endlich wage ich noch, dem Tirso de Molina ein Stück zuzuschreiben, das in verschiedenen einzelnen Truften nur als *de un ingenio de esta corte* bezeichnet ist, im 35. Bande der *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671) aber dem Francisco de Rojas beigelegt wird. Es heißt *en Madrid y en una casa*, und stimmt in Sprache, Erfindung und Darstellung so sehr mit Tirso's beglaubigten Stücken überein, daß mir dieser der Verfasser scheint. Rojas,

in der Vorrede zum zweiten Bande seiner Comödien, (*Madrid*, 1645) klagt selbst, daß Bühnenstücke, die nicht von ihm herrührten, fälschlich mit seinem Namen bezeichnet würden, und die Beispiele, wo spanische Comödien unter falschen Autornamen angeführt werden, sind so zahlreich, daß die Angaben der Buchhändler und Schauspielcataloge nichts gegen die innern Beweise der Stücke selbst vermögen. Das genannte Stück gehört übrigens zu den vorzüglichsten und zeichnet sich durch eine trefflich entworfene, sehr verwickelte und doch übersichtlich klare Intrigue aus.

Auf der Uebergangsstufe von den komischen zu den ernstern Dichtungen stehen *Palabras y plumas* (wozu *Veracaccio's* Novelle vom Falken den Anlaß gegeben zu haben scheint), durch einen leisen Anhauch von Sentimentalität anziehend, und *El Amor y la Amistad*. Das letztere zeichnet sich vor allen Stücken *Tirso's* durch Regelmäßigkeit des Plans aus. *D. Guillen*, ein Günstling des Grafen von *Barcelona*, ist im Besitze einer Geliebten und eines Freundes glücklich, wird aber einst, als er die Beiden in einem vertraulichen Gespräche überrascht, dessen Motive er nicht kennt, argwöhnisch, so daß er den Entschluß faßt, sie auf die Probe zu stellen. Der Graf läßt ihn auf sein Bitten scheinbar in Ungnade verfallen, gefangen nehmen und aller seiner Besitztümer berauben. Auf diese Art überzeugt er sich denn von der Falschheit seines Verdachtes, indem der Freund und die Geliebte ihm selbst in seinem Unglück Beweise ihrer wandellosen Treue geben. — In dieselbe Kategorie gehören *Privar contra su gusto* und *el celoso prudente*, letzteres ein vortreffliches Drama und in Einzelheiten Vorbild des vielbewunderten *del rey ahajo nin-*

guno von Rojas. Diese unterscheiden sich von den bisher besprochenen nur durch eine etwas dunklere Färbung. Wie die Sondernng der spanischen Schauspiele in Classen immer nur bedingten Werth hat, so kann die Unterscheidung von Tirso's Stücken in komische und ernstere überhaupt nur relativ sein und keine feste Begrenzung der beiden Elemente bezeichnen. Einzelne von Dramen dieses Dichters treten jedoch aus dem Kreise der bis jetzt betrachteten durch so verschiedenen Charakter hervor, daß man sie süglich zu einer andern Gattung rechnen kann, wenngleich manche gemeinsame Grundzüge immer an die Verwandtschaft mit jenen erinnern.

Mit Erstaunen sehen wir hier den Dichter, der sonst gern wie ein Schmetterling um Blumen flattert, sich gleich dem Adler in die Wollen heben; der heitere, spöttische Tirso verwandelt sich in einen Heldensänger, der mit begeisterten Klängen die Thaten des edlen spanischen Volkes feiert; und sein sonst oft unsäul gauleinler Styl erhebt sich mit dem Schwung der Gedanken zu energischer Kraft. Einige Stücke dieser Art lassen sich am besten als dramatische Eren bezeichnen. So *la prudencia en la muger*, eins der großartigsten Werke der spanischen Bühne, das mit kühnen Zügen die wilden Partiekämpfe während der Minderjährigkeit Ferdinand's IV. und den Heldensinn darstellt, mit dem die Königin Mutter den Treß der rebellischen Vasallen zu brechen weiß. Die beiden ersten Akte sind über alles Lob erhaben; der dritte tritt dagegen etwas in Schatten. Die *hazañas de los Pizarros*, in drei Theilen, bieten ein farhenglühendes, überaus lebendvolles Gemälde von den fast fabelhaften Thaten der ersten Er-

oberer Amerika's dar; einzelne Uebertreibungen und ausschweifende Erfindungen können befremden, sind aber ganz im Geiſt jener abenteuerlichen Berichte über die Wunder der neuen Welt, die damals allgemeinen Glauben fanden; wie es denn z. B. lange dauerte, bis die, auch hier benutzte, Erzählung des Orellana von einer Amazoneurepublik an den Ufern des Marañon nur bezweifelt wurde. Piefz ſich doch einer jener Conquiſtadoren, Manuel Ponce de Leon, ſo ſehr von den Trugbildern der aufgeregten Phantaſie befhören, daß er mit groſſen Rüſtungen einen Zug unternahm, um den Brunn der Jugend zu entdecken.

Hat nun der Dichter oft mehr nur die nächſte Erſcheinung des Faſciſ mit ihren Verwicklungen und Leidenschaften dargeſtellt, die Geſtalten des Lebens mehr von der Außenseite mit den Flammen ſeiner Phantaſie beleuchtet, ſo zeigen doch einzelne ſeiner Dramen, daß er auch mit ernſtem Sinn in die Tiefe zu dringen und Herz und Seele ebenſo anzuregen und zu erſchüttern, wie Geiſt und Cimbildung zu beſchäftigen weiß. In *Escarmientos para el cuervo* hat er ein ächt traagiſches Motiv mit genialer Meifterſchaft behandelt; dieſes düſterſchreckliche Gedicht ſchildert mit furchtbarer Wahrheit die Abgründe der Schuld, in welche Leichtſinn und Leidenschaft führen können, und das Strafgericht des Himmels über den vermeſſenen Frevel; und dieſes Motiv iſt hier auf ſo hochpoetiſche Weiſe durchgeführt, der Untergang namentlich, in den der Sünder auch die ſchuldloſen Seinen mit hinabreiſt, in ſo tiefen und unauslöſchlichen Jügen gezeichnet, daß man dieſe romantiſche Tragödie einzig in ihrer Art nennen kann¹⁰⁰⁾. Das Stück

¹⁰⁰⁾ Der Verfall, auf welchen ſie ſich gründet, iſt im Maſſet

beginnt mit einem prächtigen Triumphzug, durch welchen in Goa die Siege des D. Manuel de Sousa über mehrere Indische Fürsten gefeiert werden. D. Manuel tritt in reicher kriegerischer Tracht auf, hinter ihm ein festlich geschmückter Heerzug und die gefangenen Indianer in Fesseln. Der Triumphator gibt dem Gouverneur von Indien, D. Garcia de Sá, in einer pomphaften Rede Bericht von seinen Thaten und wird von diesem mit der höchsten Auszeichnung empfangen. In der nächsten Scene lernen wir Doña Maria, eine portugiesische Dame, kennen, welche, in männliche Tracht verkleidet, nach Indien gekommen ist, um D. Manuel aufzufuchen, der sie früher geliebt und einen Sohn mit ihr erzeugt, aber sie verlassen und den kleinen Dieguito mit sich genommen hat. Sie gibt sich dem Treulosen zu erkennen und weist ihn durch Beweise ihrer Liebe und Abhänglichkeit so zu rühren, daß er, von Gewissensbissen gequält, ihr reuig zu Füßen sinkt, sie um Vergebung bittet und schwört, fortan ihr ganz anzugehören. Er ruft, wenn er ihr je untreu werden sollte, die Rache des Himmels auf sich herab. „Wenn ich zur See gehe, mögen mir die Wellen Schiffbrüche bereiten und mich an unwirthbare Küsten schleudern, wo wilde Saraiten, glühende Sandwüsten und

Historiarum indiarum libri XVI, 1592, fol., und in Goulard's *Histoires mémorables* erzählt; auch von einem Portugiesen, Gerónimo de Corte Real in dem erzählenden Gedichte *Naufragio do Manuel de Sousa de Sepulveda*, Lissboa 1594, 4., behandelt werden. Auch Camoens in der *Luíade*, Canto V. Est. XLVI. und XLVII. spielt auf dieselben an. — Die Vergleichung des geschichtlichen Hergangs dieser Begebenheit mit der dramatischen Behandlung derselben ist interessant, weil sie zeigt, mit wie vieler Einsicht und künstlerischen Berechnung Lirio das Factum für seine dichterischen Zwecke umgestaltet hat.

blutgierige Tiger meinem Leben ein Ende machen mögen.“ — Manuel hat vor Maria's Ankunft ein Liebesverhältniß mit Leonor, der Tochter des Gouverneurs, angeknüpft; dies bricht er jetzt ab, um zu der früheren Verbindung zurückzukehren; aber der Gouverneur, der von der Liebe Kunde erhalten hat, verlangt, daß er seiner Tochter die Hand reiche, indem er ihm zugleich die glänzendsten Aussichten eröffnet, wenn er das Begehren erfülle. Der wankelmüthige D. Manuel schwankt schon; da erfährt der Gouverneur, daß seine Tochter eine Frucht jener Verbindung geboren habe, und stellt nun dem Verführer nur die Wahl zwischen dem Tode oder der Vermählung mit Leonor. Manuel vermag in dieser furchtbaren Lage dem Trange der Umstände nicht zu widerstehen und wird zum Meineidigen an Donna Maria. Die Verbindung mit Leonor wird sogleich vollzogen, aber als das Paar den Trauring wechselt, entfährt Manuel's Schwert der Scheide und verwundet die Braut, was von Allen für eine üble Vorbedeutung gehalten wird. Die Neuvermählten schiffen sich, auf Befehl des Gouverneurs, sogleich nach Portugal ein und Manuel verläßt Indien, ohne Donna Maria nur noch gesehen zu haben, indem er der Unglücklichen auch noch den Sohn Tieguito entreißt, den er mit auf die Reise nimmt. Die Betrogene hört von der an ihr verübten Treulosigkeit und eilt, den Verräther noch einzuholen; aber zu spät; als sie den Hafen erreicht, hat das Schiff eben die Anker gelichtet und sie hört in der Ferne nur noch das Rufen ihres Sohnes, der sie erblickt und zu ihr zurück will. Sie kniet am Strande nieder und flucht die Rache des Himmels auf den Meineidigen herab, spricht dazwischen aber, von Liebe und Grimm

zugleich getrieben, wieder Segenswünsche für den Sohn aus. Da schwärzt sich der Himmel; ein Sturm ist im Anzuge und das Schiff verschwindet in finsternen Wetterwolken. Maria eilt nun, D. Manuel's Verrath dem Gouverneur anzuzeigen, welcher sich sogleich mit ihr auf einem andern Schiffe zur See begibt, um den Flüchtling einzuholen und ihm die Tochter abzunehmen. Die folgende Scene zeigt uns das von einem wüthenden Orkan hin- und hergeschleuderte Schiff, auf welchem sich Manuel und Leonor befinden. Der Meincidige beginnt zu ahnen, daß ihn das Strafgericht des Himmels verfolge. Das Schiff scheitert an der Afrikanischen Küste und nun beginnt eine Scenenfolge, in welcher das Furchtbare und Wilde mit dem Sanften und Rührenden wetteifert, um das Gemüth durch die mächtigsten Eindrücke zu bestürmen. Die Schiffbrüchigen irren in der Wüste zwischen wilden Völkerschaften umher, allen Draufsälen der Noth, allen Schrecken einer unwirthbaren Zone Preis gegeben. Manuel ist in dumpfer Verwirrung; die unglückliche und schuldlose Leonor selbst in dieser schrecklichen Lage voll hingebender Liebe für den Gemahl; die Leiden des Knaben, der dem Verschmachten nahe ist, erhöhen den Jammer der Gatten. Nachdem die Phantasie des Dichters sich in diesen Schreckensscenen satt geschwelgt hat, läßt er Leonor von den wilden Kaffern überfallen und fortgeschleppt werden; Dieguito wird von einem Tiger zerrissen und D. Manuel sucht freiwillig den Untergang, um seinem elenden Leben ein Ende zu machen. Am Schlusse sind auch der Gouverneur und Maria an der Afrikanischen Küste gelandet und den Spuren der Verirrten gefolgt; sie treffen mit einem Theil der Schiffsmannschaft zu-

sammen und erfahren das Schickal Derer, denen sie nachgecilt sind. Leonor's und Dieguito's Leichen werden auf einer Tragbahre herbeigebracht und die Verfolger Manuel's beklagen nun, aller rachsüchtigen Gedanken vergessend, das Schickal der Unglücklichen, indem sie sich jedoch vor den gerechten Gerichten Gottes ehrfurchtvoll beugen.

Wer sonst auch wenig von Tirso de Molina weiß, dem ist doch bekannt, daß er zuerst die berühmte Geschichte vom steinernen Gast auf die Bühne gebracht. Der *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* gehört übrigens nach Anlage und Ausführung zu seinen flüchtigsten Arbeiten, wenn gleich er allerdings Partien enthält, wie sie nur ein Dichter ersten Ranges zu geben vermochte. Der Charakter des D. Juan selbst ist ein Meisterstück, die Darstellung des Grausenhafsten aber mißlungen ¹⁸⁹⁾. Dieses Schauspiel gewann im Auslande eine größere Berühmt-

¹⁸⁹⁾ Die Sage von Don Juan Tenorio's Frevelthat und Untergang gründet sich auf ein Ereigniß, das, wie es scheint, nur durch mündliche Tradition überliefert worden ist, da sich in den Annalen von Sevilla nichts darüber aufgezeichnet findet. Wardot, in seinen Studien über Spanien, sagt, das Grabmal des Gomthurd sei noch im vorigen Jahrhundert in Sevilla vorhanden gewesen; allein aus den Schlussworten der Gemeldte geht hervor, daß dasselbe schon weit früher nach San Francisco in Madrid transportirt worden ist.

Derselbe französische Schriftsteller gibt an, die Familie Tenorio existire noch in Sevilla. Ich war daher während meines Aufenthalts in dieser Stadt sehr begierig, einen der Nachkommen des berühmten Don Juan kennen zu lernen, der mir vielleicht nähere Nachrichten über seinen Ahnen hätte mittheilen können, erfuhr aber zu meinem Bedauern, daß die einst angesehene Familie längst ausgestorben sei. Die Sage jedoch lebt noch im Volk, und ich sah auf den Plagen von Sevilla liegende Blätter verkaufen, auf denen sie in Romanzenform erzählt war.

heit, als ihm in Spanien selbst zu Theil geworden zu sein scheint. Auf die italienischen Bühnen ward es schon bald nach dem Jahre 1620 verpflanzt ¹⁰⁰⁾. Frankreich hat drei Bearbeitungen desselben unter dem sinnlosen Titel *Le festin de Pierre* aufzuweisen. Die älteste, vom Jahre 1659, ist von de Villiers, die zweite (1661) von Dorimon, die dritte (1665) von Molière ¹⁰¹⁾. — In Spanien ist derselbe Stoff nachher von Zamora bearbeitet worden und dieser *Convivado de piedra*, nicht der von Tirso, hat sich bis heute auf den Bühnen erhalten.

Mythologischen Inhalts ist unter Tirso's Dramen nur ein einziges, *el Aquiles*. Im ersten Akt wird der fingirte Wahnsinn des Ulysses, der sich dadurch von der Theilnahme am trojanischen Kriege frei machen will, und dann das wilde Jägerleben des jungen Achilles geschildert, der von Chiron in einer rauhen Gebirgswildniß aufgezogen wird. Im zweiten Akt hat Thetis den Achilles, in Mädchentracht verkleidet, an den Hof des Königs Lycomedes gebracht, wo er unter lauter Weibern leben muß. Der ungestüme Charakter des kriegerischen Jünglings, der sich in diesen Zwang nicht fügen kann, ist vortrefflich dargestellt. Seine Mutter lehrt ihn ein Damencompliment machen, doch er verbeugt sich nach Soldatenart. Ein Liebhaber der Prinzessin Deidamia, auf welchen Achilles eifersüchtig ist, sagt ihm Artigkeiten und bittet ihn, ihm die Hand zu reichen; er aber drückt den Galan bei der Gelegenheit so heftig, daß dieser vor Schmerz laut aufschreit. Im dritten Akt

¹⁰⁰⁾ Niccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, T. I. pag. 47.

¹⁰¹⁾ Hippolyte Lucas, *Histoire du Théâtre français*. Paris, 1843, pag. 393 und 397.

Uebers. v. v. in *Evon*. II. 66.

kommt Ulysses, als Kaufmann verkleidet, um den Versteckten ausfindig zu machen, und bringt unter anderen Gegenständen eine Lanze und einen Schild, deren sich Achilles sogleich bemächtigt. Auf diese Art entdeckt, eilt der Letztere mit Ulysses nach Troja, ohne sich viel um Deidamia zu kümmern, die er früher geliebt hat und die ihm, in Männertracht verkleidet, in's Griechische Lager nachsteilt. Die Comödie hat keinen eigentlichen Schluß und verweist auf einen zweiten Theil, welcher die Handlung fortführen sollte.

In *La Republica al revés* sind mit großer Kraft und Lebendigkeit die Unruhen und Familienzwiste am Hofe des Constantin Porphyrogenitus behandelt. Constantin stößt seine Mutter vom Thron, verbannt sie und gibt den Befehl, ihr das Leben zu nehmen. Er vermählt sich mit Carola, der Tochter des Königs von Sypern, verliebt sich aber bald darauf in eine Hofdame und läßt die Kaiserin in's Gefängniß werfen. Da er deshalb von dem Vater und Bruder Carola's zur Rede gestellt wird, weiß er Streit zwischen diesen Beiden zu erregen, so daß sie sich gegenseitig umbringen. Er gibt den Räuberbanden Erlaubniß, ihr Handwerk offen zu treiben, ordnet an, daß die Ehen von vier zu vier Jahren annullirt werden können, löst den Senat auf, zwingt die Senatoren, um sie zu beschimpfen, Weiberkleidung anzulegen, und erneuert die Regerei der Bilderstürmer. Zuletzt empören sich die Griechen gegen den wahnsinnigen Tyrannen, rufen die verbannte Irene zur Herrscherin aus und bemächtigen sich des Constantin, der von seiner Mutter zur Blendung und beständigen Kettenhaft verurtheilt wird.

La vida de Herodes (welches theilweise von Calderon

in dem *Mayor monstruo los zelos* benutzt worden ist) steht auf der Scheidungslinie zwischen den weltlichen und geistlichen Schauspielen. Dem Herodes, der auf Befehl seines Vaters Antipater in Armenien Krieg führt, kommt ein Bild der schönen Mariamne, Prinzessin von Jerusalem, zu Gesicht, in das er sich verliebt. Siegreich nach Abcalon zurückgekehrt, erfährt er, daß sein Bruder Haselo mit Mariamne verlobt ist, und begibt sich deshalb, um diese Heirath zu hindern, heimlich nach Jerusalem. Dort angelangt, hat er das Glück, die Prinzessin aus einer Lebensgefahr zu retten. Er verkleidet sich in einen Hirten, um als solcher Mariamne's Liebe zu gewinnen, und erreicht wirklich sein Ziel, indem diese ihn dem Haselo verzicht. Letzterer liefert nun aus Rache den Herodes an den römischen Feldherrn Marcus Antonius aus, der ihn in Ketten legen läßt; Augustus aber, der gegen Marcus Antonius zu Felde zieht, befreit den Gefangenen wieder und ernennt ihn zum König von Jerusalem. Mariamne ist unterdessen der Obhut des Ministers Josephus anvertraut gewesen; dem Herodes fällt ein Brief in die Hände, aus welchem er Zweifel gegen die Tugend seiner Gattin schöpft; er hört ein Gespräch zwischen Letzterer und Josephus, welches seinen Verdacht zu bestätigen scheint, und verurtheilt hierauf, voll wüthender Eifersucht, Beide zum Tode. Sodann wird ihm die Nachricht gebracht, die drei Magier seien, von einem Stern geführt, angelangt, um den neugeborenen König der Juden anzubeten, worauf er den Befehl gibt, alle Kinder unter zwei Jahren und alle Nachkommen Davids zu tödten. Der eben geborene Heiland empfängt die Andeutung der Hirten und Könige, und Herodes stirbt

im Wabufinn, während er eben zwei Knaben, die er selbst erwürgt hat, in den Armen hält. — Dieses Drama ist in seinem Grundplan offenbar mangelhaft, enthält aber viele Einzelheiten von der großartigsten und wunderbarsten Schönheit. Ein Gleiches muß von *Ki arbol del mejor feuto* gesagt werden. Als Constantin, Sohn des Kaisers Constantius, sich auf der Reise nach Griechenland befindet, um sich dort mit der Prinzessin Irene zu vermählen, wird er von Räubern umgebracht, die ihn nach vollbrachter That erkennen und erschreckt entfliehen. Sie finden in einem denachbarten Dorfe einen Bauern, Chlorus, welcher das lebendige Ebenbild des verstorbenen Fürsten ist, und schlagen ihm vor, sich für Constantin auszugeben und sich als solcher mit Irene zu vermählen, zu welchem Zwecke sie ihm die Prieße, die der Verstorbene bei sich trug, einhändigen. Chlorus, welchem schon früher prophezeit worden ist, er sowohl, als sein Freund Vicius würden einst Kaiser werden, geht auf den Vorschlag ein und wird von der Prinzessin Irene als ihr Bräutigam willkommen geheißen. Als der falsche Constantin mit seiner jungen Gemahlin an den Hof des Kaisers Constantius kommt, wird gerade der Leichnam des Ermordeten herbeigebracht; die Ähnlichkeit ist so groß, daß selbst der Vater im Zweifel geräth, ob der Todte oder der Lebende sein Sohn sei; durch einen Bauern kommt jedoch der Betrug an's Licht, worauf Chlorus zum Tode verurtheilt wird; gerade zur rechten Zeit aber langt die Mutter des Letzteren, Helena, an und erklärt, sie sei in ihrer Jugend von Constantius geliebt worden und habe von ihm den Chlorus geboren, dessen eigentlicher Name gleichfalls Constantin sei. Chlorus wird nun als

Constantin zum Cäsar ausgerufen. Hierauf bricht der Krieg zwischen Maxentius und Constantius aus. Dem Constantin, der schon dem christlichen Glauben anhängt, wird offenbart, er werde mit der Kreuzesfahne siegen; die Prophezeiung erfüllt sich, und Constantin legt zum Danke das Gelübde ab, eine Pilgerfahrt nach Palästina zu machen, um das heilige Kreuz aufzufinden. Als er nach dem Tode des Constantius den Kaiserthron bestiegen hat, begibt er sich mit Helena, Irene und Vicinius (den er wegen seiner Tapferkeit zum Mitregenten angenommen hat) nach Jerusalem. Die Juden in dieser Stadt zeigen, durch Martern dazu gezwungen, den Ort an, wo das Kreuz des Erlösers verborgen ist; der Felsen, in welchen es verschlossen sein soll, wird aufgesprengt, aber man findet statt eines Kreuzes drei sich ganz ähnliche. Welches ist nun das ächte? — Ein Wunder löst den Zweifel. Vicinius ist eben zur Strafe für eine Christenverfolgung, die er angestellt hat, von Constantin umgebracht worden; es wird vorgeschlagen, die drei Kreuze an die Leiche zu halten; dasjenige, welches sie wieder in's Leben ruft, muß das wahre sein. Man macht den Versuch, und kaum hat das heilige Holz den Vicinius berührt, als der Todte in's Leben zurückkehrt und mit den ersten Worten, die er spricht, die Göttlichkeit Jesu bekennt. Auf Veranlassung dieses Wunders bekehren sich Irene und die Juden, welche entgegen sind, zum Christenthum.

Lope de Vega, in der Dedication seines *lo fingido verdadero* an Gabriel Tellez, religioso de nuestra Señora de la merced (Comedias de L. d. V., Band 16), hebt besonders dessen geistliche Stücke hervor. Unter den auf uns gekommenen Werken gehört jedoch nur eine geringe

Zahl hierhin. Wie wenig bestimmt übriggend die Gränzen dieser Gattung waren, ist schon ausgeführt worden. Einige von Tirso's Schauspielen entlehnen zwar ihren Stoff aus der biblischen oder aus der heiligen Geschichte der katholischen Kirche, unterscheiden sich aber im Uebrigen nicht merklich von den weltlich-historischen. *La eleccion por la virtud* (das Emporstreigen Sirtus V. vom Bauernstande bis zum päpstlichen Stuhl) enthält sogar sehr profane Partien; daneben andere von unendlicher Anmuth; wie reizend ist z. B. die Scene, wo ein Mädchen, in Hirtentracht verkleidet, an dem Thurme, in dem ihr Geliebter gefangen ist, auf den Vorfang geht und sich durch die doppelstinnigen Jägerlieder, die sie singt, mit dem Gefangenen zu verständigen weis, bis es ihr gelingt, ihn zu befreien. — *La muger que manda en casa* behandelt mit vieler Energie die Geschichte der Jesabel aus dem ersten Buch der Könige; *la venganza de Tamar* die von Amnon und Thamar, welche man heut zu Tage schwer auf der Bühne dulden würde. Nur wenige spanische Theaterdichter haben sich zu einer solchen Höhe der tragischen Poesie erhoben, wie Tirso in diesem meisterhaften Drama. Nichts kann pathetischer sein, als der Charakter des alten David und die zärtliche Liebe, die er der frechen Leidenschaftlichkeit seiner ungerathenen Söhne entgegen setzt. Amnon, der älteste derselben, kringt einst bei Nacht in die verschlossenen Gärten des Palasts ein, in welchen die nach morgenländischer Sitte zurückgezogen lebenden Frauen lustwandeln. Er hört den Gesang einer lieblichen Stimme, die ihn mächtig fesselt, und knüpft ein Gespräch mit der Sängerin an, in Folge dessen er in heftiger Liebe,

zu ihr entbrennt. Die Dunkelheit und der Schleier verhinderen ihn, ihr Gesicht zu sehen, aber er verabredet mit ihr, daß sie sich ihm bei einem Feste, das nächstens im Palaſſe gegeben werden ſoll, durch ein purpurnes Kleid zu erkennen gebe. Die nächſten Scenen ſchildern dieſes Feſt. Amnon erkennt zu ſeinem größten Schrecken in der Dame im purpurnen Gewande ſeine Halbiſchwester Thamar. Er geräth nun in eine tiefe Melancholie, ſucht zuerſt ſeiner Leidenschaft Herr zu werden, vermag ſie aber nicht zu bewältigen und läßt ſie, der Schwester gegenüber, oft in Worten und Gebärden aus. — König David wird von der an Irthum ſtreifenden Traurigkeit ſeines Sohnes tief gerührt. Amnon erbittet ſich von ihm die Gunſt, daß Thamar ihn in ſeiner Krankheit pflegen dürfe, und dieſe wird ihm gewährt. Nun geht die aus der Bibel bekannte Violenz vor ſich, die auf eine nach unſeren Begriffen anſtößige Art, aber mit der höchſten dramatiſchen Lebendigkeit behandelt iſt. Nachdem Amnon ſeine Leidenschaft befriedigt hat, geht, wie durch Strafe des Himmels, die Liebe in den heftigſten Haß über und er verſtößt die entehrte Thamar unter ſchweren Mißhandlungen. Dieſe klagt nun den Thäter bei'm Könige an und verabredet hierauf mit Abſalon einen Racheplan. Abſalon geht um ſo bereitwilliger darauf ein, als ſein Sinn ſchon lange nach der Krone geſtanden hat und er daher den ältern Bruder aus dem Wege geräumt zu wiſſen wünſcht. Thamar zieht ſich auf den Landſitz des Bruders, Baalhaſor, zurück, wo ſie als Bäuerin verkleidet lebt. Hier veranſtaltet Abſalon zur Zeit der Ernte ein Feſt, bei dem der Racheplan ausgeführt werden ſoll. Amnon langt an und beginnt mit einer Bäuerin zu liebeln, in der er

zu seinem Schrecken das Weib erkennt, welches er tödtlich haßt, weil es ihm sein furchtbares Verbrechen vorhält. Entsetzt, beginnt er die ihm bevorstehende Katastrophe zu ahnen. Die Schnitter und Schnitterinnen feiern mit fröhlichen Tänzen und Gesängen das Erntefest; da vernimmt man Schreкенrufe hinter der Scene; Abonias und Salomon, Absalons Brüder, stiechen todtendleisch über die Bühne, die Gesänge verstummen, der Hintergrund öffnet sich und man erblickt die umgestürzte Tafel, an welcher das Festgelag gehalten worden ist, und neben ihr, zurückgesunken, die durchbohrte und blutende Leiche Amnon's. Vor dem Todten stehen Thamar, die sich ihrer Rache freut, und der ehrgeizige triumphirende Absalon mit geädtem Schwert. Diese Scene gehört unstreitig zu den tragischsten, die irgend eine Bühne aufzuweisen hat. Den Schluß bilden die Klagen Davids über den Jammer, den ihm seine Söhne noch im Alter bereiten. — Einzelne Scenen dieses Trama's sind von Calderon in der gleich vortrefflichen Tragödie *Los Cabellon de Absalon* nachgeahmt worden.

Werklicher tritt das geistliche Element in einem Schauspiel hervor, worin die Geschichte der heiligen Casilda, eine der lieblichsten spanischen Legenden¹⁹²⁾ dramatisirt ist; es hat den Titel *los lagos de San Vicente*. Die Heldin ist eine Tochter des maurischen Königs von Toledo, die an einer tiefen Melancholie krankt und eine Wallfahrt nach dem See von San Vicente anstellt, weil ihr prophezeit

¹⁹²⁾ Man findet sie erzählt in: *Historia o descripcion de la imperial ciudad de Toledo, con todas las cosas acontecidas en ella desde su principio y fundacion etc. En Toledo, por Juan Ferrer, 1551, auch 1554 fol.*

worden ist, daß sie durch ein Bad in demselben ihre Befreiung finden werde; das in der Verkündigung gemeinte Bad ist aber die Taufe. Gasilda wird auf der Wanderung zum Christenthum belehrt und läßt sich hierauf an den Kluthen des heiligen See's als Eremitin nieder, ohne je wieder an den Hof ihres Vaters zurückzukehren. — Das Schauspiel *Quien no cae no se levanta* ist in den ersten Akten mit den ausgelassensten Liebesintrigen angefüllt, nimmt aber nachher eine religiöse Wendung. Margarita, die Tochter eines vornehmen Florentiners, hat bisher ein ausschweifendes Leben geführt und unter den mehreren Liebhabern, denen sie ihre Gunst schenkt, Mord und Todtschlag veranlaßt. Einst vernimmt sie eine göttliche Stimme, welche ihr, von klagender Musik begleitet, ihre Laster vorhält. Auf diese Rede folgen zwei Erscheinungen, deren eine ihr das schreckliche Ende zeigt, das sie erwartet, falls sie auf dem Wege der Sünde fortwandelt, die andere aber sie die unverwelkliche Krone erblicken läßt, welche die reuige Büßerin schmücken wird. Die Sünderin wird erschüttert, kann aber noch nicht von der alten Gewohnheit lassen. Unterdeß hat ihr Liebhaber Relio, der einen Andern umgebracht hat, sich in ein Kloster geflüchtet. Margarita erfährt es und begibt sich in die Klosterkirche, um mit ihm zu sprechen; hier aber macht die Rede eines Priesters einen solchen Eindruck auf sie, daß sie reuig und vom Gefühl ihrer Schuld getroffen niedersinkt, ihre weltlichen Kleider von sich wirft und durch ihre Geberden Anlaß gibt, vom Volke für wahnsinnig gehalten zu werden. Sie kleidet sich hierauf in ein härenes Fußgewand und lebt in tiefster Zurückgezogenheit; Relio aber weiß sich verkleidet und durch Be-

streckung einer Dienerin Eintritt in ihre Wohnung zu verschaffen und macht sie noch einmal in ihren Entschlüssen wanken, so daß sie sich bereit erklärt, mit ihm zu entfliehen. Als sie ihren Voratz ausführen will, sinkt sie an der Schwelle der Thür wie ohnmächtig zu Boden; ihr Schutzengel erscheint und verbannt durch seine göttliche Schönheit und seine liebevollen Worte jeden weltlichen Gedanken aus ihrem Herzen. Der himmlische Vate fordert sie auf, sich mit ihm zu vermählen, nicht für dieses Erdendleben, sondern für jenes, welches ewig dauert; die reuige Sünderin willigt ein; ihr Körper bricht unter der Macht der gewaltigen Eindrücke zusammen und der Engel kehrt mit ihrer Seele in den Himmel zurück. — Einen ähnlichen Inhalt hat *La Condesa Bandolera*. Die Gräfin Rinsa, zuerst eine Männerfeindin, später von dem Grafen von Galabrien entehrt, wird Banditin und begeht zahllose Verbrechen, bis sie in einer Todesgefahr, durch einen Engel gewarnt, sich ihrer Sünden bewußt wird und in einem einsamen Walde Buße thut, wo die Herzogin von Galabrien sie durch einen nach ihr geworfenen Jagdspieß tödtet, indem sie sie für ein wildes Thier hält. — Unendlich bedeutender und unter allen geistlichen Schauspielen, die je in Spanien ge sehen worden, vielleicht das vorzüglichste ist *el Condenado por desconfiado*, ein Werk, dem in flammenden Zügen der abenteuerliche, und kaum noch verständliche, Geist der damaligen Religiosität aufgeprägt ist. Es führt die Gegensätze des Kleinmuths und des Glaubens vor. Ein Kreuz, der sein ganzes Leben in Frömmigkeit und Tugend zugebracht, geräth wegen seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit in die Macht des Teufels

und wird der Verdammniß entgegengeführt; ihm gegenüber steht ein Verbrecher, dem, trotz seines blutigen, mit Freveln jeder Art besleckten Wandels, die göttliche Gnade zu Theil wird. Diese extravagante Idee ist in theilweise bizarren, aber sinnvollen und großartigen Zügen ausgeführt; und zwischen den düstern Theilen dieses Gemäldes finden sich in seltsamer Mischung andere, die, im Sinne der zartesten Religiosität erdacht und behandelt, von wunderbar ergreifender Wirkung sind. Der Einsiedler Paulus lebt seit lange in einer einsamen Klause, ganz der Andacht und Betrachtung der göttlichen Dinge hingegeben. Das Stück beginnt mit einer Scene, welche die ganze Feierlichkeit und heilige Sabbathstille athmet, von der man sich die Wohnstätten der alten Patriarchen umgeben denkt. Paulus sinkt nach verrichtetem Gebet in einen Schlummer, in welchem er träumt, daß er bei'm jüngsten Gericht zu den Verdammten gehören werde. Dieser Traum regt seine Seele auf's mächtigste auf und erschüttert ihn so, daß er Zweifeln an der Gnade Gottes Raum gibt. Durch diese Zweifel erhält der Teufel Gewalt über ihn, so daß er ihn mit Erlaubniß des Höchsten versuchen darf. Der Dämon nimmt die Gestalt eines Engels an und verkündigt ihm, er möge, um sich über seine Zweifel Gewißheit zu verschaffen, nach Neapel gehen, wo er an einem gewissen Enrico sein eigenes endliches Loos erkennen könne, da Gott beschlossen habe, daß Beide ein gleiches Schicksal treffen solle. Der Eremit schenkt dieser trügerischen Vision Glauben und begibt sich auf den Weg, hoffend, in Enrico ein Muster von Tugend und Bußfertigkeit zu finden. Aber wie sehr täuscht er sich! Er trifft Enrico in Gesellschaft

wüster und ausgelassener Gesellen und schamloser Weiber, wie gerade eine Orgie gefeiert wird, bei welcher Jeder der Gesellschaft mit Wohlgefallen die Verbrechen erzählt, die er begangen hat, und zuletzt Enrico, als der größte Frevel unter Allen, mit einem Lorbeerkränze geschmückt wird. Paulus ist bei diesem Anblick wie zernichtet. Kann Enrico, der Inbegriff alles Bösen, der göttlichen Gnade theilhaftig werden? Wenn daher sein eignes Loos das nämliche sein soll, so ist ihm die Verdammniß gewiß, und er beschließt nun in der Verzweiflung, damit ihn das Schicksal wenigstens nicht unverdient treffe, sich gleich Enrico in Frevel aller Art zu stürzen. Er kehrt in das Gebirg zurück, das er früher als Einsiedler bewohnt hat, und stellt sich an die Spitze einer Räuberbande, mit der er alle möglichen Verbrechen ausübt. Bisweilen wenn er, seiner Schandtaten müde, ausruht, vernimmt er noch die mahnende Stimme des Gewissens, welche ihm zuruft, auf den Weg des Guten zurückzukehren; aber die Erinnerung an Enrico und an die vermeintliche Offenbarung treibt ihn wieder auf den Pfad der Verdammniß. Als Repräsentant der göttlichen Gnade erscheint ihm ein Engel in Gestalt eines Hirtenknaben, der eine Blumenkrone tragt, mit welcher er den reuigen Sünder bekronen will, und liebliche Lieder singt, welche die Barmherzigkeit und Pardonwilligkeit Gottes preisen. Paulus schwankt einen Augenblick in seinen bösen Vorsätzen, fällt aber bald wieder in seinen früheren Mangel an Vertrauen zurück. Unterdessen wird Enrico wegen seiner Verbrechen von der Justiz gesucht, und stürzt sich, um seinen Verfolgern zu entgehen, in's Meer. Die stürmenden Wellen tragen ihn wie durch ein Wunder empor, und bringen ihn an die Küste, wo

Paulus sein Wesen treibt. Die Banditen nehmen ihn gefangen und ihr Anführer beschließt, ihn der härtesten Probe zu unterwerfen, um an der Art, wie er sterben wird, sein eignes Loos kennen zu lernen. Enrico wird an einen Baum gebunden, um mit Pfeilen erschossen zu werden; aber ihn schreckt nichts, er verhöhnt Gott und lacht dem Tode in's Antlitz. Paulus tritt, wieder als Eremit gekleidet, vor ihn und ermahnt ihn um so eindringlicher zur Buße, als er glaubt, sein seliges Ende werde ein sicheres Unterpfand des eigenen sein; aber vergebens, Enrico bleibt verstockt und Paulus schenkt ihm das Leben, weil er fürchtet, daß er unbußfertig sterben und verdammt werden möge. Nach dieser furchtbaren Probe wird der „Kleinmüthige“ mehr und mehr in seinem Irrthum bestärkt. Er erzählt dem Enrico sein Leben und seine Schicksale, und dieser thut ein Gleiches; Enrico aber hat unter allen seinen Lasteren sich eine Tugend bewahrt, nämlich die Liebe und zärtliche Pflege, die er seinem alten Vater widmet, und unter allen seinen Verbrechen immer an dem Glauben festgehalten, daß ihn die göttliche Gnade endlich doch retten werde. Diese Verbindung von harnäckigem Beharren in der Sünde mit festem Vertrauen auf Gottes Langmuth hat nach unseren Begriffen etwas Bestrebendes, kann indessen in den katholischen Ländern des südlichen Europa noch heute nicht selten wahrgenommen werden. Die beiden Järvier setzen nun vereinigt ihr blutiges Handwerk fort und plündern und merden Jeden, der in ihre Hände fällt. Nach einiger Zeit beschließt Enrico, nach Neapel zurückzukehren, um seinen alten Vater zu besuchen. Er fällt bei dieser Gelegenheit den Häschern in die Hände und wird in einen düstern Kerker geworfen. Die Schrecken

des Gefängnisses und das wüste Leben der Eingekerkerten werden mit furchtbarer Wahrheit geschildert. Der Teufel erscheint dem Enrico und bietet ihm, um den Preis seiner Seele, Befreiung an; aber dieser schenkt der warnenden Stimme des Himmels Gehör und bleibt. Er wird zum Tode verurtheilt und auf den Richtplatz geführt; noch ist seine Seele starr und tropig; aber die einzige Tugend, die er in seinem Leben geübt hat, bahnt der göttlichen Gnade den Weg in sein Herz; was die Schreden des Todes und der Hölle nicht vermocht haben, das erreichen die Thränen und Bitten seines greisen Vaters; Enrico wird gerührt, bittet Gott demüthig um Verzeihung und leidet ruhig den schmachvollen Tod, um zum ewigen Leben einzugehen. — Paulus befließt sich unterdessen immer mehr mit Sündthaten; aber die göttliche Gnade hört nicht auf, ihn zu suchen. Enrico's Seele erscheint ihm, wie sie von Engeln in den Himmel getragen wird. Dies soll sein Herz dem Troste öffnen. Doch umsonst; alle Mahnungen des Himmels bleiben wegen seines Mangels an Vertrauen erfolglos. Noch einmal geht der himmlische Bote, jener Hirtenknabe, an ihm vorüber, indem er ein Trauerlied singt und langsam die Blumenkrone zerpfückt, die er für ihn geschnitten hat. Diese Scene hinterläßt einen unaussprechlichen Eindruck von Schrecken und Mitleid. Der nun reuungslos Verlorene fällt bald darauf in einem Gesecht und am Schlusse sieht man, wie seine Seele, von Flammen umgeben, zur Hölle geführt wird. — Hätte Tirso auch nichts geschrieben, als dieses wunderbare, tiefergreifende Drama, man würde ihm den Namen eines großen Dichters nicht versagen können.

Die wenigen Prohnleichnamsspiele dieses Autors (wie

El Colmenero divino, Los parecidos hermanos) übergeben wir, dagegen möge seines Auto *La madrina del Cielo* Erwähnung geschehen, weil dasselbe uns ein Beispiel von einer bisher noch nicht betrachteten Gattung geistlicher Festspiele liefert. Es ist zur Verherrlichung unserer lieben Frau vom Rosenkranz (*Nuestra Señora del Rosario*) gedichtet und unterscheidet sich, wie die zu dem nämlichen Zweck geschriebenen Stücke von Alvaro Gubillo de Aragon und Antonio Gollo, von den Autos sacramentales und al nacimiento nicht allein durch die Tendenz, sondern auch durch die mehr verwaltenden weltlichen Elemente der zuzutretenden Allegorie. Der ganze Inhalt zielt darauf ab, die Wunderkraft des Rosenkranzes zu feiern. Ein Wüstling, Dionisio, raubt der jungen Marcela gewaltsam die Ehre. Die Mißhandelte fleht den Himmel um Züchtigung des Ruchlosen an, und Christus verheißt ihr die Erfüllung ihrer Bitte. Dionisio stürzt sich immer tiefer in Sünde und befaßt sich mit jeder Art von Verbrechen; aber er hat bei allen seinen Freveln stets eine andächtige Verehrung für den Rosenkranz bewahrt. Er wird Bandit und mordet die Reisenden, die in seine Hände fallen. Unter den Verpeeterten befindet sich auch der heilige Dominicus; Dionisio will ihn, gleich den Uebrigen, umbringen, wird aber durch den Anblick eines Rosenkranzes, den der Heilige trägt, davon abgehalten und läßt ihn in Frieden weiter ziehen. Marcela richtet von Neuem ein Gebet an den Heiland, daß er den Frevel der verdienten Strafe nicht entgehen lassen möge, und es scheint, daß ihre Bitte erhört werden solle. Man erblickt einen offenen Höllenschlund und Christus als Richter mit dem flammenden Schwerte, wie er im

Begriff ist, Dionisio in die ewige Verdammniß hinabzustürzen; aber ihm zur Seite stehen der heilige Dominicus und die Jungfrau Maria, und suchen ihn zur Milde gegen den Sünder zu bestimmen, indem sie sich auf die Andacht berufen, die derselbe stets dem Rosenkranz gewidmet habe. Diese Verehrung des segensbringenden Zeichens nun ist es, was den schon zur Verdammniß Bestimmten rettet. Er erlangt auf Fürbitten Marien's, als der Patronin des Rosenkranzes, eine Frist zur Buße. Seine Seelenkämpfe werden in einer allegorischen Darstellung der verschiedenen Tugenden und Laster geschildert, welche ihn abwechselnd an sich ziehen; durch fortgesetztes Gebet aber wird er zuletzt der göttlichen Gnade theilhaftig und so durchaus in seinem ganzen Wesen umgewandelt, daß Marcela freudig einwilligt, als er ihr anbietet, sein früheres Vergehen durch die Vermählung mit ihr gut zu machen. Bei dem Hochzeitsfest erscheint die heilige Jungfrau selbst und schmückt die Häupter der Neuvermählten mit Kränzen von Rosen, wobei ein Chor von Engeln das Lob der Himmelskönigin singt.

Alarcon.

Einer der vorzüglichsten spanischen Theaterdichter, der jedoch, wie es scheint, schon von seinen Zeitgenossen auf's ungerechteste vernachlässigt worden ist und auch bei der Nachwelt noch nicht die verdiente Anerkennung gefunden hat. Ueber sein Leben wissen wir äußerst wenig. Nicolas

Antonio, der ihn übrigens mit Andeichnung nennt ¹⁹³⁾, weiß nicht einmal seinen Geburtsort mit Sicherheit anzugeben. Ueber diesen Punkt jedoch gibt eine alte Chronik bestimmtere Auskunft ¹⁹⁴⁾. Hiernach war Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza in der Mexicanischen Provinz Tasco geboren und stammte aus einer Familie, deren früherer Wohnsitz der Ort Alarcon im Nisthum von Guenca gewesen war. Ob diese nach Amerika übergesiedelten Alarcons zu dem vornehmen Hause gleichen Namens gehörten, über dessen Genealogie ein eigenes Werk vom Marques von Trocical vorhanden ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; des Dichters jedoch geschieht in dem genannten Werk keine Erwähnung ¹⁹⁵⁾.

Aus den Registern der Inquisition soll hervorgehen, daß unser Alarcon im Jahre 1622 in Spanien wohnhaft war ¹⁹⁶⁾. 1624 gab er den ersten Band seiner Comödien heraus ¹⁹⁷⁾, auf dessen Titel er sich *Relator del real*

¹⁹³⁾ Joannes Ruiz de Alarcon, Mexici ut credo apud orientales Indas natus, ex Hispania oriundus, comediarum auctor, parentum memoria, inter eos qui classem hujus artis ducunt non jocosè nomenclandus, et vix uni aut alteri paritate distinctionis, urbanitatisque et copiae atque inventionis comparandus (Nihil. hisp. nova T. I.)

¹⁹⁴⁾ Cronica de la provincia de San Diego de México de religiosos descendidos de San Francisco, por Baltasar de Medina, México, 1682, fol. 231.

¹⁹⁵⁾ Ich verdanke diese Mittheilung dem Herrn F. Ternaux Compans, der das seine Buch befragt.

¹⁹⁶⁾ E. Ferdinand Denis, chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal. Paris, 1820. Vol. II. p. 237.

¹⁹⁷⁾ Alarcons Theater gehört zu den größten bibliographischen Seltenheiten. Wir ist von jedem der beiden Bände, aus denen es besteh. v. 2t. in 2ten B. 2t.

consejo de Indias nennt. Der Pöbel muß nicht undeutend gewesen sein, und Alarcon scheint überhaupt in den höchsten Kreisen der Gesellschaft gehört zu haben. Der familiäre Ton, in dem er sein Buch dem Herzog von Medina de las Torres dedicirt, ist sehr verschieden von den kriechenden Ausdrücken, in denen die Schriftsteller jener Zeit ihre Werke an große und hochgestellte Männer zu empfehlen pflegten. Auf diese Widmung folgt eine andere

bedeutet, nur ein Exemplar zu Gesicht gekommen, eins vom ersten auf der königlichen Bibliothek zu Paris; vom zweiten im Besitze des Herrn Ludwig Fendte in Braunschweig, welchem Legteren ich zur die Zuvorkommenheit, mit welcher er mir diesen Band, so wie viele andere Schätze seiner ausgezeichneten spanischen Bibliothek auf längere Zeit überlassen hat, wahrhaft verpflichtet bin. Ich füge hier eine Kopie des Titels und Inhalts beider Theile bei:

Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Madrid en casa de Juan Gonzalez. 1634. 4.

Los favores del mundo. La industria y la suerte. Las paredes oyen. El semejante a sí mismo. La cueva de Salamanca. Mudarse por mejorar. Todo es ventura. El desdichado en su gloria.

Parte segunda de las Comedias del licenciado Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1636. 4.

Los empeños de un engaño. El Duño de las estrechas. La amistad castigada. La Mozanilla de Melilla. Ganar amigos. La verdad sospechosa. El Anticristo. El Tejedor de Segovia. Los pechos privilegiados. La prueba de los promesos. La crueldad por el honor. El examen de Maridos.

Außerdem sind mir noch in einzelnen Stücken bekannt: Quien mal anda mal acaba und No hay mal que por bien no venga.

In Quetta's Catalog sind unter Alarcon's Namen seiner anstehend: Dar con la misma flor. La culpa busca la pena y el agravio la venganza. La hechizera. Siempre ayuda la verdad. Quien priva avaneja bien.

an das Publicum, die eine sehr stolze Sprache führt. Sie lautet:

„An den Pöbel.

An dich wende ich mich, du wildes Thier; an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Comödien! Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden, und brauchen jetzt auch deine Behauptungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir missfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten.“

Aber diese übermüthige Laune trug dem Dichter schlimme Früchte. Während viele mittelmäßige Theaterdichter berühmt wurden, ward ihm nur geringe Anerkennung; sein Name findet sich nur selten und beiläufig bei gleichzeitigen Schriftstellern erwähnt; Lope de Vega, im Laurel de Apolo, widmet ihm zwar einige lobende Redensarten, aber dies Lob verliert seine Bedeutung, wenn man sieht, wie gleiches und höheres in demselben Werk an ungleich geringere Dichter ertheilt wird. Nur Weniges von Marcon findet sich in den Sammlungen, welche die beliebtesten Comödien jener Zeit enthalten; und, was ihn am meisten kränken mußte, einige seiner vorzüglichsten Werke wurden unter den Namen berühmterter Dichter gedruckt. Im Vorwort zum zweiten Bande seiner Schauspiele weist er auf diesen Mißbrauch hin, und daß mit einer Nähi-

gung und Bescheidenheit, die man nach dem Ton der oben angeführten Stelle nicht erwartet hätte. „Der Leser möge wissen — sagt er — daß die acht Comédien meines ersten Theils und die zwölf dieses zweiten alle von mir sind, obgleich einige von ihnen, wie *el Tejedor de Segovia*, *la verdad sospechosa*, *el Exámen de maridos* ²⁰⁰⁾ und noch mehrere andern Kränzen zu Jedem gebient haben, um sich damit zu schmücken, und unter den Namen anderer Verfasser gedruckt sind, was ohne Zweifel die Schuld der Buchdrucker ist, die sie nennen wie ihnen beliebt, nicht der Autoren, denen sie dieselben beilegen; und so habe ich diese Erklärung geben wollen, mehr zu ihrer Ehre, als zu meiner; denn es ist nicht recht, daß ihr Ruhm durch meine Unwissenheit geschmälert werde.“

Seine Andeutung setzt uns in den Stand, Marcond Todesjahr auch nur muthmaßlich bestimmen zu können.

Die Werke dieses Dichters erschließen selbst dem, der in der übrigen spanischen Dramatik schon heimisch ist, ein ganz neues Reich der Poesie. Marcon war einer jener Kühnen und unabhängigen Geister, die, jede Nachahmung verschmähend, neue Bahnen brechen; ein energischer Charakter, der den Stempel seiner Individualität Allen, was

²⁰⁰⁾ *El Tejedor de Segovia* ist in Sueltan bald dem Galteron, bald dem Rojas beigelegt; die *Verdad sospechosa* dem Lere de Vega im (unächsten) Willen Bande von dessen Comédien (Saragosa, 1630). *El Exámen de maridos* ist in Sueltan bald mit Mental rand, bald mit Lopez Namen bezeichnet; mit dem des letzteren auch im dritten Bande der *Comedias de Lope de Vega*. Saragosa, 1632.

Viele Verfassungen der Comedien sind übrigens der Unwissenheit oder Gabsucht der Buchhändler zugeschrieben, wohl den Dichtern, mit deren Namen sie unrichtig bezeichnet wurden.

er geschaffen, unverkennbar ausgedrückt hat. Wenn den meisten Theaterdichtern jener Zeit in der Regel der Stoff die Hauptsache ist, dem sie zu poetischer Ergözung der Zuschauer die mannigfaltigsten Wendungen und Gestaltungen zu geben wissen, so behandelt Marcon die Begebenheit nur als einen Ausdruck des Gedankens, den er darstellen strebt. Er geht ferner nicht, wie Pope, von ruhiger Ueberschaunng des Lebens, sondern von leidenschaftlich aufgeregter Empfindung aus; er will nicht bloß ergözen, Theilnahme erregen, rühren, sondern den stürmischen Hauch der Begeisternng, der ihn erfüllt, auch Andern mittheilen. Marcon scheint ein sühn und stolzerfünnter Mann, voll Entrüstung über alles Ueble, voll glühender Liebe für alles Gute gewesen zu sein; der Adel einer großen Seele, der Heroismus des Gedankens, ist allen seinen Tichtungen aufgeprägt; mit Vorliebe schildert er, was groß und erhaben im Menschen ist, männliche Seelenstärke und unbengsamen Muth der verfolgten Unschuld, die hingebende Aufopferung der Liebe, die unerschütterliche Treue der Freundschaft, und, was der ächte Spanier jener Tage vor Allem hoch hielt, die ritterliche Lealtad, den Stolz auf fleckenlose Ehre. Daneben wird denn freilich, nach den Begriffen damaliger Zeit, auch der brennende Durst nach Rache verherrlicht, der kein Mittel scheut, die erlittene Schmach im Mute des Beleidigten zu tilgen.

Die lebhaft erfasste Idee nun, die poetisch verkörpert werden soll, weiß der Dichter, trotz des überall hervorbrechenden glühenden Ungestüms seiner Seele, mit sicherer Kraft zum plastisch vollendeten Kunstwerk zu gestalten. Hier ist nichts Müßiges, nichts, was nicht consequent aus der

Grundidee hervorgegangen wäre; alles Einzelne ist organischer Theil des Ganzen; alles Besondere steht im enghen Zusammenhang mit dem Allgemeinen, und auch nicht eine Scene läßt sich verrücken, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Marcon's Dramen sind so gerundet, in sich abgeschlossen und in allen Theilen vollendet, daß in dieser Hinsicht nur wenige andere ihnen gleichgestellt werden können. Besonders zu rühmen ist auch die Gründlichkeit, mit welcher er seinen Verwurf stets vollkommen erschöpft; um so mehr, da sie den meisten Dramatikern seiner Zeit fremd ist.

Der Vollkommenheit der inneren Gestaltung dieser Werke entspricht die Bediegenheit der äußeren Form; die Sprache unseres Dichters schmiegt sich immer in vollkommener Angemessenheit dem Gedanken an, erhebt sich mit der Kühnheit der Conception zum höchsten Schwunge des poetischen Ausdrucks, ohne doch je in Schwulst zu verfallen, und kann in den minder bewegten Scenen ein Muster von Klarheit und Natürlichkeit genannt werden.

Unter Marcon's Schauspielen findet sich zwar keines, das sich nicht durch Vorzüge auszeichnete; dennoch ragen die heroischen, deren Stoff sich an die nationale Geschichte oder Sage lehnt, über die andern empor. Wohl nirgends hat sich der eigenthümliche romantische Geist, der das spanische Leben jener Zeit durchglühte, mit gleicher Kraft und Fülle ausgesprochen. Was Herrliches und Großes seit Jahrhunderten in den Klängen der Romane gelebt hatte und begeisternd in's Herz des Volkes gedrungen war; was Liebliches und Zartes der Ritter am Fenster seiner Dame zum Ton der Guitarre gesungen, hat sich hier in

anderer Form noch lebendiger entfaltet. Hier lebt und handelt vor uns jenes erusste und gebiegene Volk voll Heldensinn und Glaubensstrece, das seit lange in Spanien heimisch war; und daneben jenes andere, das, wie ein sengendes Feuer aus den arabischen Wüsten hervorgebrochen, unter dem mildern Himmel bald der angeborenen Wildheit vergaß und in die Zaubergärten Andalusiens seine Feenpaläste baute; wir sehen den Jahrhundert-langen Kampf um das Kreuz und den Halbmond, hören den Kriegsruf und das Waffenklirren und dazwischen Lautenton und Fieberklage, bis endlich der Glockenklang den Kriegslärm übertönt und das siegende Volk die Symbole seines Glaubens auf die Heilighümer des Propheten pflanzt, aber alles Schöne, was bel'm besiegten entsprossen, in sich aufnimmt und zu noch schönerer Blüthe gedeihen läßt.

Wohl eine der reichsten und lebenvollsten Dichtungen, die je auf der Bühne erschienen sind, ist der *Tejedor de Segovia*. Die Grundlage dieses Stücks scheint eine Stammsage der Häuser Vargas und Pelaez zu sein ²⁰¹⁾, allein die besondere Gestaltung, die ihr Alarcon gegeben hat, ist unstreitig sein Eigenthum und von der Art, daß sie nur einem Dichter ersten Ranges so gelingen konnte. Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der

²⁰¹⁾ Die edle Familie Vargas wird erwähnt im Don Quixote, Th. 1. Cap. 8 und Cap. 49; man sehe dazu die Anmerkungen von Diego Clemencin. Die verrätherischen Pelaez spielen schon in den Romanzen vom Cid eine able Rolle; s. die Romanzen No. 36 und 37 der Ausgabe von Juan de Escobar. — Ueber die specielle Sage, die Alarcon benutzt hat, habe ich nichts aufzufinden vermocht.

Charakteristik und die poetische Gmuth, die alle Theile befestigt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dichtkunst. Jene Scenen, wo der junge Hernando als Sieger aus dem Maurenkriege zurückkehrt und plötzlich, statt des gehofften Lobns, seinen elten, durch die schändlichen Belagz verläumdeten, Vater enthaupet und sich selbst mit gleichem Loose bedroht sieht; sich dann in eine Kirche verschaukt und gegen die tobende Volksmenge vertheidigt; wie ihm zuletzt, da er schon dem Tode nah ist, auf wunderbare Weise ein junges Mädchen als rettender Engel erscheint und ihn zu befreien weiß; wie er dann, auf ihr eignes Bitten, seine Schwester tödtet, um sie vor den Nachstellungen seines Feindes zu schützen; wie er endlich nach tausendfachen Gefahren, die in immer jüngem Interesse auf einander folgen, an den Verräthern Rache nimmt und die Fleckenlosigkeit seiner Ehre darthut — das Alles wird Jedem unvergesslich sein, der es einmal gelesen hat. Aber vergeblich wäre der Versuch, die Schönheiten dieses großartigen, von Kraft und Fülle stropenden Gedichtes, das man dreist zu den ausgezeichnetsten Dramen irgend einer Zeit und Nation zählen darf, in einer Analyse darzulegen. Man lese dasselbe (wenn nicht im Original, so doch in der freilich nur unzureichenden deutschen Uebersetzung) ²⁰²⁾ und bewundere den wuchernden Reichthum der Invention, den Glanz der Ausführung, die Fülle der Phantasie und des Gefühls, die das Ganze mit wahrhaft erhabenem Gepräge schmückt, und endlich den künstlerischen

²⁰²⁾ S. mein Evangelisches Theater. Frankfurt am Main, 1843. Band I.

Verstand des Dichters, kraft dessen, trotz der Ueberfülle der Handlung, alles Einzelne zu dem allgemeinen Zielpunkt hineilt und die Schönheit der Gesamtwirkung nur steigert.

Neben dem genannten möchte das Schauspiel *Ganar amigos* Marcon's Meisterstück sein, ein herrliches Lobgedicht auf die Freundschaft, von der flammendsten Begeisterung und den edelsten Empfindungen durchglüht.

Die Handlung dieses Drama's ist in der Kürze folgende: Die schöne Doña Flor wird von dem Marques Adriague, einem Gästling Pedro's des Redemptors, geliebt und schenkt diesem ihre ganze Reizung, weshalb es ihr unangenehm ist, als D. Hernando, ein Cavalier, mit dem sie früher in Verbindung gestanden hat, wieder nach Sevilla zurückkehrt; flatterhaft, wie sie ist, vermag sie jedoch auch diesem ihre Gunst nicht ganz zu entziehen, aber sie läßt ihn auf's feierlichste schwören, von ihrer Liebe niemals gegen irgend Jemand etwas verlauten zu lassen. In einer Nacht, als D. Hernando mit seiner Schönen am Fenster redet, entspinnt sich zwischen ihm und einem anderen Ritter ein Streik, der mit der Tödtung des letzteren endigt. Hernando entflieht vor der herbeilebenden Justiz und spricht den nächsten Cavalier, der ihm begegnet, um seinen Schutz an; es ist sein Nebenbuhler, der Marques Adriague, der ihn indessen mit ritterlichem Sinne zu schützen verspricht und ihm seinen Mantel leiht, damit er sich dadurch unkenntlich machen könne. Die Häupter haben sich und der Marques erfährt von ihnen, daß der Ermordete sein Bruder sei; trotz dem erfüllt er sein Ritterwort, verhehlt den Mörder und geleitet ihn bis vor die Stadt; zum Danke verlangt er nur, daß Hernando ihm seinen Namen nenne

und ihm enthülle, in welchem Verhältniß er zu Doña Flor stehe. Fernando verweigert dies, indem er sich auf den abgelegten Schwur beruft; nun entspinnt sich ein Zweikampf zwischen Beiden; Fernando fällt und Adrique legt ihm das Schwert auf die Brust, indem er die Enthüllung des Geheimnisses verlangt; aber der Besiegte bleibt standhaft und will eher sterben, als das Gelübde brechen. Da ruft der Marques: „Steht auf, hehres Musterbild von Muth und Ehre! Lebt, der Himmel wolle nicht, daß, wer so seltenen Adel besitzt, um einer blinden Rache willen aufhöre, die Erde zu zieren; ich vergebe Euch nicht allein, sondern werde stolz darauf sein, wenn Ihr mich zum Freunde haben wollt!“ — D. Fernando: Ich reiße Euch zum Pfande ewiger und fester Freundschaft Hand und Wort. — Adrique: „D. Fernando, geht mit Gott, und denkt, daß, wenn Ihr mir auch den Bruder geraubt habt, den ich mehr als mein Leben liebte, ich doch freudig den gewonnenen Freund für den verlorenen Bruder eintausche!“ — Diese Scene ist von unübertrefflicher Schönheit. Der Marques bittet den König, den D. Fernando wegen der verübten That zu begnadigen, und verspricht zugleich dem D. Diego, Bruder der Doña Flor, künftig das Verhältniß zu seiner Schwester, deren Ruf schon durch jenes nächtliche Verzeihn vor ihrem Fenster gelitten hat, gänzlich abzubrechen. Doña Flor fühlt sich durch das plötzliche Zurückziehen des Marques tief gekränkt und trägt einer ihrer Freundinnen, Doña Anna, auf, ihn wo möglich in ihre Arme zurückzuführen. Die letztere hat hierüber ein Zwiegespräch mit Adrique, das von D. Diego, welcher Anna liebt, belauscht, aber mißverstanden und so ausgelegt wird, als ob Anna den Mar-

quer an sich zu fesseln suche. Diego beschließt nun, um sich an der Treulosen zu rächen, unter dem Namen des Marques verkleidet in ihr Haus einzudringen und ihr Gewalt anzuthun. Unterdessen hat Fabrique vom König den Auftrag erhalten, einen gewissen Pedro de Luna, der sich einer strafbaren Handlung schuldig gemacht hat, zu verhaften; aber da ihm dieser befreundet ist, so sucht er ihn dadurch zu befreien, daß er ihm eine schleunig anzutretende Heerführerstelle überträgt. Pedro, mit dem Motiv dieser Ernennung unbekannt, glaubt, Fabrique wolle ihn aus der Nähe des Königs verdrängen, und sinnt deshalb auf Rache; er klagt ihn an, seinen Bruder selbst aus Eifersucht umgebracht zu haben. Zugleich erscheint Doña Anna in Trauerkleidern vor dem König und fleht um Gerechtigkeit wider den Räuber ihrer Ehre. Der Marques wird nun in einen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt; kaum aber hat Fernando, der sich bisher verbergen gehalten, dies vernommen, so gibt er sich für den Mörder an; auch Diego eilt herbei, sich als den Urheber der an Anna verübten Schmach zu bekennen; Pedro aber, inzwischen über die Ursache der Handlungsweise des Marques aufgeklärt, verlangt gleichfalls, an der Stelle des unschuldig Verurtheilten im Gefängniß zurückzubleiben. Nun entsteht ein Streit des Edelmuths zwischen den vier Rittern; Jeder will den Andern retten und selbst die Strafe erleiden. Der König, der diese Scene belauscht, wird von dem Heldensinne der Vier so bewegt, daß er sie Alle begnadigt und die Fierden seines Reiches nennt. Anna reicht dem Diego, Flor dem Marques ihre Hand. — Die Wirkung dieses Stückes bei der Darstellung mußte die ergreifendste

sein; es mußte nicht bloß rühren und erschüttern, sondern zu den großherzigsten Entschlüssen anspornen. Man darf Marcon dreist für denjenigen unter den spanischen Dramatikern erklären, dessen Pathos am reinsten und kräftigsten ist; was er sagt, quillt unmittelbar aus dem Kern der tiefsten Empfindung und dringt eben so unmittelbar zum Herzen; seine Beredsamkeit reißt unaufhaltsam mit sich fort, weil sie die reine Sprache der Seele ist.

La crueldad por el honor (auf ein im eilften Buche des Mariana erzähltes Factum gegründet) steht an Großartigkeit der Conception und Energie der Ausführung den bisher erwähnten Schauspielen kaum nach. Die Handlung beruht auf einer seltsamen Begebenheit aus der älteren Geschichte des Königreichs Aragon und ist, kurz gefaßt, folgende: Nuño Aulaga, ein Aragonesischer Grande, glaubt sich von Bermudo, einem der obersten Beamten des Reichs, schwer beleidigt, und hat mehrmals an demselben Rache zu nehmen versucht, aber alle seine Versuche sind durch die hohe Stellung des Beleidigten vereitelt worden und die weitere Aussicht zur Ausführung seiner Rachepläne wird ihm zunächst dadurch genommen, daß er den König Alonso auf einem Zuge in's gelobte Land begleiten muß. Der König wird auf dieser Kreuzfahrt von den Ungläubigen erschlagen und Nuño geräth in Gefangenschaft. Alle diese Begebenheiten sind dem Anfange des Stüdes vorausgegangen. Nuño kehrt nach fünfundsiebenzigjähriger Abwesenheit in sein Vaterland zurück, wo inzwischen die Königin Petronilla mit Bermudo, als ihrem ersten Minister, die Regierung geführt hat. Ueber das Schicksal des Königs sind nur unbestimmte Gerüchte nach Aragon gekommen

und Ruño wird wegen seiner auffallenden Aehnlichkeit mit dem verstorbenen Alouso von Vielen für diesen gehalten. Dieser Umstand gibt ihm denn den Plan ein, sich wirklich für den König auszugeben; er zweifelt nicht, daß sämtliche Vasallen ihn für ihren rechtmäßigen Gebieter halten werden und glaubt, auf solche Art am sichersten die längst ersehnte Rache an Vermudo ausführen zu können. Wirklich fallen fast sämtliche Grefsen an ihn ab und binnen Kurzem sieht er sich von einem mächtigen Heere umgeben, mit welchem er sich der Königin, die ihn für einen Betrüger erklärt, entgegenstellt. Die Letztere zählt nur noch wenige Anhänger, von diesen aber ist Sancho Nulaga, der Sohn Ruño's, der natürlich seinen Vater nicht kennt, der Anführer. Die entscheidende Schlacht soll geliefert werden und Vater und Sohn stehen sich zum Kampfe gegenüber. Ruño läßt Sancho zu einem Zwiesgespräch entbieten und entdeckt sich ihm, indem er ihn bestrimmt, die Vertheidigung der Königin anzugehen; aber dieser bleibt seiner Pflicht getreu und will eben das Signal zum Angriff geben, als auch sein Heer sich für Ruño erklärt und ihn so der Nothwendigkeit enthebt, die Waffen gegen seinen Vater zu führen. Petronilla sieht sich nun gänzlich verlassen und Ruño, von Allen für den König gehalten, besteigt den Thron. So ist denn der lang ersehnte Augenblick zur Rache an Vermudo erschienen; Ruño hat denselben zu einer Unterredung unter vier Augen bestellt, enthüllt ihm, wer er sei und was der Zielpunkt seines ganzen Aufschlags gewesen, und will eben den tödtlichen Streich gegen ihn führen, als mehrere Ritter, welche ihn im Verborgenen belauscht haben, hervortreten und ihn von der Ausführung der beabsichtigten

That zurückhalten. Entlarvt und von allen seinen Anhängern verlassen, wird der vorgebliche König nun zu schimpflichem Tode verurtheilt; aber wie die Herstellung seiner Ehre das Motiv seiner ganzen Handlungsweise gewesen ist, so harrt er auch noch jetzt darauf, sich durch einen heroischen Entschluß der Schmach, welche seinen Namen zu besiedeln droht, zu entziehen; er erbittet sich als letzte Gnade, den Sohn noch einmal sehen zu dürfen, und verlangt dann von diesem, daß er ihn umbringe; ein Tod von tapferer Hand verwandle die Schande der Hinrichtung in Ruhm; nach vollbrachter That aber solle Sancho erstlich an Vermudo Rache nehmen und dann im feierlichen Kampfe gegen Jedermann erhärten, daß jener Betrüger, der sich zuerst für den König und dann für Nuño Alagá ausgegeben habe, nicht sein Vater gewesen sei; dieser sei längst in Balástina gestorben. Sancho führt nach vergeblichen Einwendungen und langem Kampfe den Befehl aus, streckt den Vater todt zu Boden und erbittet sich hierauf von der Königin die Erlaubniß zu einem feierlichen Zweikampfe mit Vermudo und dann mit Jedem, der seine Aussage bestreiten sollte; zuletzt aber offenbart es sich, daß er in Wahrheit nicht Nuño's, sondern Vermudo's Sohn ist, daß auch jene vermeintliche Verleumdung nicht Statt gehabt hat, und so gewinnt das Drama nach den mächtigen Erschütterungen einen befriedigenden und versöhnenden Schluß.

Nunca mucho costò poco (auch unter dem Titel *los pechos privilegiados* bekannt), nach der Versicherung des Dichters auf eine wahre Begebenheit gegründet, enthält sehr interessante Scenen, entbehrt jedoch der ergreifenden Seelenschilderungen, in denen Marcon sonst Meister ist.

In *Don Domingo de Don Blas* wird sehr schön geschildert, wie ein in Selbstsucht versunkener Geist sich plötzlich zu edler Thatkraft emporrafft. Reizende Situationsgemälde, wie sie nur eine sehr poetische Einbildungskraft zu schaffen vermochte, enthält *La manganilla de Melilla*; in dem Plan dieses Stückes aber vermißt man die Besonnenheit, welche die übrigen Werke dieses Dichters auszeichnet. — In *La prueba de las promesas* ist die bekannte Zauber-geschichte vom Diaconus von Badajoz sehr geschickt zum Drama verarbeitet.

Ein unheimlicher, düster phantastischer Geist weht in den Schauspielen *el Auto christo* und *Quien mal anda mal acaba*. Jenes ist eine seltsame Dramatisirung der Vision in der Apokalypse; dieses eine der Faustsage ähnliche Geschichte, die sich angeblich kurz vor Abfassung des Stückes in Spanien zugetragen haben soll. Ein Jüngling, Roman Ramirez, wird durch die hoffnungslose Leidenschaft zu einer Schönen, welche mit einem Andern verlobt ist, dahin gebracht, daß er seine Seele dem Teufel verschreibt, um mit dessen Hülfe an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Wirklich bringt er es durch Beistand des höllischen Geistes dahin, daß die frühere Verlobung rückgängig wird und die Geliebte ihm eben am Altar die Hand reichen will, als zwei Familiaren der Inquisition eintreten und ihn wegen Bündnisses mit den teuflischen Mächten dem heiligen Gericht überliefern.

In *El dueño de las Estrellas* und *La Amistad castigada* hat Alarcon eigene Erfindungen auf den Boden des griechischen Alterthums verlegt. Der Grund, weshalb dieser Schauplatz gewählt wurde, läßt sich nicht leicht

entdecken; denn in beiden Stücken beruht die Handlung ganz auf dem Gonflikt der Ehre und Unterthanenpflicht nach spanischen Begriffen.

Die eigentlichen Lustspiele Marcon's zeichnen sich vor den meisten der spanischen Bühne durch die äußerst lebendige und individuelle Charakteristik aus. Vorzüglich berühmt ist darunter *La verdad sospechosa* als das Vorbild von Gornelle's *Monteur* (der übrigens nur einen schwachen Schatten des Originals gibt). Ein junger Mann von seltenen Eigenschaften, die aber durch den Hang zum Lügen entstellt sind, erblickt, nachdem er eben in Madrid angelangt ist, zwei schöne Damen, deren eine ihm besonders gefällt. Er redet die letztere an und gibt sich bei ihr, theils seinem natürlichen Hange folgend, theils um sich in ihren Augen mehr Verdienst zu geben, für einen Amerikaner aus, der sich schon seit einem Jahre in Madrid befinde und seit eben so lange in sie verliebt sei, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, sich ihr zu erklären. Bald darauf begegnet er einem Freunde, der dieselbe Schöne liebt und eifersüchtig ist, weil er gehört hat, ein anderer Liebhaber habe seiner Dame am vergangenen Abend ein Fest am Manzanares gegeben; der Lügner, mit der Herzensneigung seines Freundes unbekannt, sagt, um sich dadurch in Ansehen zu setzen, er selbst sei jener Festgeber gewesen. Hierauf redet er mit seinem Vater, der ihm eine Heirath mit einer Dame von so ausgezeichnete Schönheit und Liebenswürdigkeit vor schlägt, daß kein irdisches Wesen ihr gleichkomme. Es ist dies dieselbe, in die sich der junge Mann verliebt hat; aber da dieser deren wahren Namen nicht kennt, so gibt er, um den Vorschlag abweisen zu können, vor, in Sala-

manca verheirathet zu sein, und nöthigt seinen Vater, den Heirathcontract zu zernichten. Aus diesen drei Verwicklungen und anderen, die aus dem Gegenstande entspringen und mit der größten Geschicklichkeit combinirt sind, setzt Marcon das Gewebe seiner Fabel zusammen, deren Resultat ist, daß der Lügner einen Zweikampf mit seinem Freunde bestehen muß, in den Augen Aller beschimpft wird, die Hand der Geliebten verliert, und sich mit einer Dame, die er nicht liebt, vermählen muß. Es ist vermuthlich die so stark hervortretende moralische Tendenz, was dieser Comödie bei einigen Kunstrichtern so zur Empfehlung gereicht hat, daß sie dieselbe für das beste aller spanischen Lustspiele erklärt haben. Wir sind mit dieser Meinung nicht einverstanden. Lopez, Tirso, Moreto, Rojas und Marcon selbst haben Lustspiele von viel genialerer Erfindung, von ungleich größerer Feinheit und Anmuth des Scherzes geschrieben. Immerhin bleibt jedoch dieser Verdad sospechosa ein seltenes Verdienst, und sie darf für eins der wenigen Stücke gehalten werden, in denen sich eine directe moralische Tendenz geltend macht, ohne der Poesie Eintrag zu thun. Ihre Vorzüge treten erst recht in ein helles Licht, wenn man sie mit der trocknen und farblosen Nachbildung des Corneille vergleicht, in welcher fast alle geistreichen Züge und anmuthigen Wendungen des Originals zerstört sind und eine in jedem Striche lebenvolle Skizze zu einem langweiligen moralischen Grempelstück entstellt ist ²⁰³⁾.

²⁰³⁾ Corneille sagt von seinem Menteur: Dieses Stück ist zum Theil Nachahmung, zum Theil Uebersetzung eines spanischen. Das Subject desselben scheint mir so hinreichend und so trefflich behandelt, daß ich oft gesagt habe, ich würde gern zwei der besten von den meinsten Gesch. d. Lit. in Span. II. 20.

Ein nach unserer Meinung das vorige übertreffendes und in jeder Hinsicht vortreffliches Lustspiel ist *El Examen de maridos*. Die Idee, wie eine junge Dame, in Folge der testamentarischen Verfügung ihres Vaters, ein förmliches Examen über die Qualitäten und die Aufrichtigkeit der Gesinnungen ihrer Bewerber anstellt, aus welchem denn zuletzt der würdigste als Sieger hervorgeht, ist originell und gibt zu den interessantesten Situationen Anlaß; die Combination des Plans zeugt von der größten Gewandtheit und Ueberlegung, und die Charakteristik zeichnet sich durch Schärfe, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit aus.

Mehr in das Fach der eigentlichen Intriguenspiele fallen *El semejante a si mismo*, *Quien engaña mas á quien* und *Los empeños de un engaño*. Auch diese, so wie alle übrigen Dramen unseres eminenten Dichters gehören durch geistvolle und eigenthümliche Erfindung, geschickte Führung der Handlung und Eleganz der Darstellung zu den allervorzüglichsten der spanischen Bühne, und es ist sehr zu bedauern, daß davon keine anderen, als jene alten und seltenen Ausgaben existiren, welche kennen zu lernen nur Wenigen vergönnt ist.

dafür hingeben, wenn diese Gründung mein wäre. Die spanische Comödie wird dem berühmten Lope de Vega zugeschrieben; vor Kurzem aber ist mir ein Band von Don Juan Ruiz de Alarcón gekommen, in welchem dieser behauptet, daß er sie verfaßt habe, und sich über die Buchhändler beklagt, welche sie unter fremdem Namen gedruckt hätten. Wer jedoch auch ihr Verfasser sein möge: es ist gewiß, daß sie viel Verdienst hat und ich lenne nichts in jener Sprache, was mir besser gefallen hätte."

Felipe Godinez.

Mittheilungen über das Leben dieses Dichters scheinen gar nicht auf uns gekommen zu sein und unser einziger Anhaltspunkt, um die Zeit zu bestimmen, in welcher er für die Bühne gewirkt hat, ist die Erwähnung, welche seiner in der Reise zum Parnass geschieht ²⁰¹⁾.

Seine Comödien zeichnen sich nicht eben durch große und hervorragende Originalzüge aus, aber sie sind größtentheils von interessanter Erfindung und geistvoller Ausföhrung. In *Ann de noche alumbrado el Sol* ist ein auf der spanischen Bühne sehr häufig wiederholtes Thema, wie ein Fürst und ein Privatmann durch die Bewerbung um dieselbe Dame mit einander in Conflikt kommen, behandelt, und es ist kein geringes Lob für den Dichter, daß er diesem Vorwurf nach so vielen früheren Bearbeitungen noch neue Seiten abzugewinnen gewußt hat. Die Scene ist am königlichen Hofe von Navarra. Don Juan de Zuñiga steht in einem Liebesverhältniß mit Doña Sol, einer Verwandten des königlichen Hauses, welche auch von dem Kronprinzen D. Carlos geliebt wird. Eines Abends trifft er vor der Thür der Geliebten mit dem Nebenbuhler zusammen; es entsteht Streit und der Prinz befiehlt ihm

²⁰¹⁾ Kate, que tiene como mes de Mayo
Florido ingenio y que comienza ahora
A hacer de sus comedias nuevo ensayo
Godinez es.

Cervantes, *Viaje al Parnaso*.

kraft seiner fürstlichen Autorität, dieser Liebe zu entsagen. D. Juan ergreift nun, um sich den Besitz völlig zu sichern, das Mittel, sich heimlich mit Sol zu vermählen. Der Prinz, welcher dessen fortgesetzten Umgang mit der Geliebten, wenn auch nicht die geschehene Vermählung, erfährt, gibt voll Wuth über die Mißachtung seines Befehls dem D. Jayme, einem Freunde Juan's, den Auftrag, den Letzteren zu ermorden. Jayme singirt, dem Befehle Folge leisten zu wollen, benachrichtigt aber den Freund von der Gefahr, in der er schwebt, und drängt ihn, sich durch die Flucht zu retten, wobei er verspricht, während seiner Abwesenheit Doña Sol in seinen Schutz zu nehmen. D. Juan fügt sich den vereinten Witten des Freundes und der Gattin, deren jährliebe Liebe zu ihm in sehr ansprechender Weise geschildert wird, und begibt sich auf ein benachbartes Dorf, wo er sich verborgen hält. Unterdessen verfällt eine in Juan verliebte und für ihn besorgte Dame, Doña Costanza, auf den Gedanken, den Groll des Prinzen dadurch zu beänstigen, daß sie ihm unter dem Namen Sol's zärtliche Briefe schreibt und ihm unter eben diesem Namen nächtliche Zusammenkünfte verstatet. Durch ein Mißverständniß gelangt der Prinz in einer Nacht in das Zimmer der wahren Doña Sol, von welcher er mit tugendhafter Entrüstung zurückgewiesen wird; dieses Gespräch wird von D. Juan belauscht, der eben zurückgekehrt ist, um seiner Gattin einen heimlichen Besuch abzustatten, und, da er den Zusammenhang nicht kennt, die Letztere, welche den Schein allerdings gegen sich hat, für untreu hält. Er tritt, durch heftige Eifersucht getrieben, hervor, überhäuft Sol mit Schmähungen und wird dann auf Befehl des Prinzen verhaftet. Der

König hat inzwischen die Hand seines Sohnes an die Thron-
erbin von Aragon versagt und ist sehr unzufrieden über
die Leidenschaft, welche ihn anderweitig festhält; er befreit
den D. Juan aus dem Kerker und befiehlt ihm, Doña
Sol zu tödten. Dieser, aus Eifersucht und wegen seiner
vermeintlich gekränkten Ehre ohnehin auf Rache sinnend,
schickt sich an, das königliche Geheiß auszuführen, dringt
zu nächstlicher Zeit bei Doña Sol ein, hört nicht auf ihre
Unschuldsbetheuerungen und will eben ihre Brust durchboh-
ren, als er in der Nähe ein Liebesgeflüster vernimmt und
die Stimme des Prinzen erkennt, der eine andere Dame
als Doña Sol anspricht. Enttäuscht und nun von der
Treue seiner Gattin überzeugt, sinkt er in deren Arme;
in diesem Moment tritt der König mit fadeltragenden Tra-
banten auf und findet statt der erwarteten Leiche das sich
zärtlich umschlingende Ehepaar, den Prinzen aber in den Ar-
men der Gestanza. D. Juan erklärt, wie er sich heimlich
mit Doña Sol vermählt habe, und der Prinz erkennt, nachdem
die Täuschung, welche ihn so lange befangen hat, gefallen
ist, wie phantastisch und thöricht seine ganze Liebe gewesen,
weshalb er sich bereit erklärt, der Infantin von Aragon
seine Hand zu reichen. — Die genannte ist unter den
uns bekannten Comödien des Gobinez die vorzüglichste.
Das heroische Lustspiel *Cautelas son amistades* leidet an
überspizfindiger Anlage der Handlung; Verkleidung, Ver-
wechselungen und gegenseitige Ueberlistungen sind darin
so gehäuft, daß die Verfolgung aller dieser sich kreuzenden
Fäden der Intrigue eine wahre Mühseligkeit wird. — Das
geistliche Schauspiel *La Virgen de Guadalupe* hat zwar
einige schöne Züge voll wahrer Poesie, aber diese liegen

unter einer Masse von Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten vergraben. Ueberhaupt ist dieser Autor nicht so bedeutend, daß es nöthig wäre, seiner übrigen Stüde, wie *Los trabajos de Job*, *Zelos son bien y ventura*, *Aceertar de tres la una*, *Adquirir para reynar*, *Amar y Mardoqueo*, und seiner Autos, wie *El segundo Isaac*, noch näher zu erwähnen.

Inis de Belmonte ²⁰²).

Auch über diesen Dramatiker fehlt es ganz an biographischen Nachrichten, und man weiß nur, daß er zur Zeit des Lope de Vega geblüht hat. Seine Schauspiele sind nicht viel mehr als Mittelgut und haben wenig eigenenthümliches Verdienst. In *El Principe Villano* haben wir eine romanhafteste Handlung von ziemlich gewöhnlichem Schlage, wenigstens von der Art, wie sie auf dem spanischen Theater schon so oft vorgekommen war, daß es keiner besondern Erfindungskraft bedurfte, um sie mit einigen Modificationen neu auszustaffirt auf die Bretter zu bringen. Ein Prinz von Dänemark, der sich unter fremdem Namen an den Hof des Königs von Polen begibt, um sich dessen Tochter geneigt zu machen; die Liebe eben dieser Prinzessin

²⁰²) Ludovicus de Belmonte, comoediarum poeta, vel eo tempore audiebatur in theatris, quo sub Lupo de Vega et aliis hispana Comoedia omnes alias omnium gentium omniaque acta in provocabat: idem cum eo qui Inscipit:

Hazañas de D. Garcia Hurtado de Mendoza, 1622. 4.

Nicolas Antonio, Bibl. nova.

zu einem jungen Landmann, welcher sich, in Rittertracht verkleidet, in den Palast einschleicht und auf einem Turnier einen Prinzen umbringt, weshalb er vom König verfolgt, von der Prinzessin aber in ihrem Cabinet verborgen gehalten wird; nächtliche Begegnungen und Streitigkeiten, endlich die Entdeckung, daß der vermeintliche Landmann gleichfalls ein Prinz sei, — das sind Zugredienzien, welche schon so unzählige Male benutzt worden waren, daß die Phantasie sich ihrewegen nicht erst sehr in Unkosten zu setzen brauchte. — *La renegada de Valladolid* ist ein wunderliches Amalgam von profanen Liebesintriguen und religiösen Tendenzen. Isabel, eine junge Dame aus Valladolid, hat das Gelübde abgelegt, Nonne zu werden, und soll nächstens in das Kloster treten, als die plötzlich aufglimmende Liebe zu einem jungen, unter den Fahnen Karl's V. dienenden Ritter sie dergestalt bethört, daß sie ihren Gelübden untreu wird und mit dem Geliebten entflieht. Beide gerathen nach mancherlei Abenteuern nach Afrika und in maurische Gefangenschaft. Aber Isabellens Liebe zu ihrem Begleiter hat sich allmählig in Haß umgewandelt; sie verläßt ihn und wirft sich dem Morcenkönig, der um ihre Gunst buhlt, in die Arme, worauf sie Favoritsultantin wird und den christlichen Glauben abschwört. Nun führt das Schicksal auch Isabellens Bruder in die Afrikanische Gefangenschaft; dieser ist eben so sehr ein Muster von Tugend und Frömmigkeit, wie die Schwester ein Ausbund des Gegentheils; er erträgt alle Leiden der Sklaverei mit unermüdblicher Geduld und hängt so standhaft an seinem Glauben, daß er dafür den Märtyrertod zu leiden bereit ist. Gerade die Schwester häuſt das meiste Elend auf ihn; aber zuletzt gelingt es ihm, die

Abtrünnige zu bekehren, die nun reuig wieder in den Schoos der Kirche zurückkehrt und ihre hohe Stellung benugt, um alle Christensclaven aus der Gefangenenschaft zu befreien.

Unter Belmonte's Namen ist in einigen alten Ausgaben auch das berühmte Schauspiel *El diablo predicador* gedruckt, das in anderen Drucken dem Antonio Goello zugeschrieben, in noch anderen bloß als *de un ingenio de esta corte* bezeichnet wird. Dem Style nach zeigt es allerdings Uebereinstimmung mit den übrigen Werken unseres Belmonte, und wenn es wirklich von ihm herrührt, so ist es entschieden das beste von seinen Stücken. Der Teufel Lucifer hat es durch seine Ränke dahin gebracht, die Einwohner von Lucca auf's Äußerste gegen die Franciscanermönche zu erbittern; Niemand gibt ihnen mehr Almosen, sie befinden sich in der äussersten Noth, sind dem Hungertode nahe und erhalten zuletzt von dem Magistrat den Befehl, ihr Kloster zu verlassen und sich in die weite Welt zu verstreuen. Als der Teufel eben über seinen Sieg triumphirt, sieht das Christuskind vom Himmel herab und verurtheilt ihn, um ihn für seine Frechheit zu züchtigen, selbst Franciscanermönch zu werden und so lange öffentlich zu predigen und Almosen zu sammeln, bis durch die neu erwedte Frömmigkeit und die eingezangenen Spenden ein zweites größeres Kloster für denselben Orden erbaut worden sei. Lucifer ist voll Verzweiflung, daß er auf diese Art sich selbst bekämpfen muß, kann sich jedoch der Nothwendigkeit nicht entziehen, legt die Franciscanerkutte an und erscheint plötzlich inmitten der Mönche, welche schon im Begriff sind, ihr Kloster zu verlassen.

Lucifer. Deo gratias, meine Brüder! (für sich)
Welche Qual!

Der Vater Guardian. Gott sei' uns bei! Wer
seid Ihr, ehrwürdiger Vater, und wie seid Ihr hereinge-
kommen?

Bruder Nicolaß. Die Thür war fest verschlossen;
er muß durch die Kiste hereingeschlozen sein!

Lucifer. Die göttliche Macht weis sich alle Thüren
zu öffnen; sie hat mich aus einem fernem Lande, dessen
Tajcin selbst die Sonne nicht kennt, hierher geführt.

Vater Guardian. Euer Name?

Lucifer. Ich heiße Bruder Wider-Willen; ehemals
nannte man mich Cherubin.

Bruder Antolin (der Gracioso). Er ist gewiß
ein Vagel.

Vater Guardian. Erzählt, was Euch zu uns
herführt. Eure Worte, Euer wunderbarer Eintritt in das
Kloster trotz der verschlossenen Thüren, erfüllen uns mit
Angst und Unruhe, und ich fürchte eine List des bösen
Feindes.

Lucifer. Beruhigt Euch! Ich komme auf Befehl
Gottes, um Euch Euren Mangel an Glauben vorzuhalten.
Wie? können denn die Krieger, welche unter den Fahnen
des großen Feldherrn Christi dienen, den ihnen anbesoh-
lenen Flag so feige verlassen? Kaum seit zwei Tagen hält
Euch der Feind belagert, und schon ist eure Hoffnung,
euer Muth geschwunden! Wißt Ihr doch, daß Gott unse-
rem Vater verheißen hat, das Brod werde seinen Kindern
nie fehlen; und Ihr könnt an der Erfüllung des göttlichen
Versprechens zweifeln? (für sich) Ist es möglich? Bin

ich es wirklich selbst, der so spricht? Ich befehle vor Wuth. (laut) Glaubt mir, wenn auch wirklich alle Menschen Euch Mitleid versagten, so würden die Engel Euch die verheißene Nahrung bringen, ja der Teufel selbst würde Euch zu Hülfe kommen.

Bruder Antolin. Er redet mit solcher Inbrunst, daß die Flamme ihm aus den Augen schlägt.

Vater Guardian. Ich erkenne wohl, daß Ihr ein Bote Gottes seid.

Lucifer beginnt nun das ihm auferlegte Geschäft, und bald gewinnt die Sache der Franciscaner wieder ein besseres Aussehen. Von allen Seiten strömen Almosen für sie herbei und binnen Kurzem erhebt sich aus dem Ertrag der frommen Spenden ein neues größeres Kloster. Der vorzügliche Mönch entwickelt eine übermenschliche Thätigkeit, predigt auf den Straßen und, wie es scheint, an verschiedenen Orten zur nämlichen Zeit, hilft bei'm Bau des Klosters, zeigt aber in seinem ganzen Wesen so viel Sonderbares, daß die frommen Brüder nicht wissen, was sie von ihm denken sollen; nur der Vater Guardian, durch eine göttliche Offenbarung davon in Kenntniß gesetzt, weiß, wer er ist.

Bruder Pedro. Seine wunderbaren Thaten zeigen, daß er mehr als ein Mensch ist.

Vater Guardian. Lesen wir nicht von vielen Heiligen gleich große Wunder? Und doch waren sie nur Menschen.

Bruder Pedro. Das ist wahr; aber wüßten wir nur, in welchem Lande oder in welcher Provinz dieser Heilige in den Franciscaner-Orden aufgenommen worden ist; denn das hat Niemand von ihm herausbringen können.

Bruder Nicolaß. Ich glaube, es ist Eliaß.

Bruder Pedro. Und ich halte ihn für einen Engel; denn ein menschlicher Körper vermöchte nicht, wie er es thut, vom Morgen bis zum Abend die ganze Stadt zu durchlaufen, bald hier, bald dort zu sein, am Kloster zu arbeiten und doch auch wieder zu Hause alle nöthigen Geschäfte zu verrichten.

Vater Guardian. Ich kann Euch nur versichern, Bruder Pedro, daß Gott ihn gesandt hat; weiter grübelt nicht darüber nach!

Bruder Antolin (auftretend). Nein, es gibt keinen Winkel, der vor diesem Herrenmeister sicher wäre! Nun hat er mir auch die beiden Kaninchen aus dem Loch hervorgeholt, wo ich sie versteckt hatte!

Vater Guardian. Nun, wo bleibt denn Bruder Wider-Willen?

Bruder Antolin. Ich weiß nicht, denn er ist bloß dann sichtbar, wenn er will. Er ist den ganzen Tag bei'm Bau des Klosters beschäftigt, aber trotz dem geht er noch in mehr als tausend Häusern aus und ein. Er scheint mit dem Winde zu fliegen und arbeitet für hundert Menschen. Neulich konnten zwanzig starke Männer einen Balken nicht aufheben; da kam er, ergriff ihn mit der einen Hand und schleuderte ihn so gewaltig in die Höhe, daß die Arbeiter zerschmettert worden wären, wenn sie sich nicht schnell niedergekauert hätten.

Vater Guardian. Da sieht man, daß ihm übernatürliche Kräfte zu Gebote stehen.

Bruder Antolin. Bisweilen sieht er aus, wie ein

Gugel, bisweilen aber glogt er mit den Augen gen Himmel und brüllt wie ein Stier.

Schon dies kann einen allgemeinen Begriff von der Handlung des Stückes geben; aber es ist unmöglich, den Reichthum ergöglicher Scenen, welchen der Dichter aus der originellen Grundidee zu schöpfen gewußt hat, in einem Auszuge darzulegen. Die Schilderung, wie der Teufel christliche Liebe predigt und Wunder thut, aber das fatale Weid-ast so schnell wie möglich zu beendigen sucht; wie er in dunkeln und unverständlichen Reden seinen Widerwillen gegen die ihm auferlegte Mission auszudrücken sucht, aber doch wider sein eigenes Interesse einen ungeheuren Erfolg hat; wie er sich in seinem Schmerz nur dadurch etwas zu erheitern vermag, daß er die übrigen Mönche fesselt und sie durch plötzliche Erscheinungen in denselben Augenblicken, wo sie ihn weit entfernt glauben, quält; und wie er endlich, nach Vollbringung seiner Sendung, wieder in die Hölle hinein erlöst wird, — dies Alles ist voll des unvergleichlichsten Humors. — An diesen *Diablo predicador* knüpft sich noch der merkwürdige Umstand, daß er, während er im 17. Jahrhundert oft unter allgemeinem Applaus und ohne Aergerniß für die fromme Zuhörerschaft gespielt worden war, gegen Ende des folgenden und neuerdings unter Ferdinand VII. als „beleidigend für die Religion“ verboten wurde. So gänzlich hatten sich die Zeiten geändert!

Luis de Belmonte, der den Lope de Vega um ein Bedeutendes überlebt zu haben scheint, schrieb auch verschiedene Comödien in Gemeinschaft mit einigen jüngeren Dichtern, z. B. *El mejor amigo el muerto* mit Francisco

de Rojas und Calderon. Dieses Stück, in welchem man die verschiedenen Hände der drei Dichter, namentlich im dritten Akt die des Calderon, sehr deutlich unterscheidet, ist zwar etwas flüchtig gearbeitet und allzu sehr auf Theater-Effekt berechnet, enthält aber Situationen von ungemeiner Wirkung. D. Juan de Castro, der Thronerbe von Galicien, wird, nachdem er Schiffbruch gelitten, allein und von seinen Begleitern verlassen an die englische Küste getrieben, wo er bald nach der Landung auf einen sterbenden Ritter, Vidoro, trifft, der ihn ansieht, ihm seinen letzten Wunsch, ohne dessen Erfüllung er nicht ruhig sterben könne, zu gewähren. D. Juan erfüllt die nicht eben leicht zu gewährende Bitte mit aufopfernder Großmuth und tröstet den Sterbenden, der nun beruhigt vercheidet, indem er vor Gottes Thron von dem Edelmuth seines Wohltäters zu zeugen verspricht. In London, wohin D. Juan sich nun begibt, herrscht große Aufregung unter dem Volke; die Königin Glarinda soll sich dem Willen ihres Vaters gemäß mit Roberto, Prinzen von Irland, vermählen, widerstrebt aber dieser Heirath; im Volke haben sich nun zwei Parteien gebildet, deren eine den Prinzen durchaus auf den englischen Thron erheben will, die andere aber für die Freiheit der Königin streitet; beide bekämpfen sich offen auf den Straßen. D. Juan, der von nichts weiß, geräth gleich nach seiner Ankunft unter die Anhänger Roberto's und wird von den Vertheidigern Glarinda's gefangen genommen und zum Tode verurtheilt. Der Eingekerkerte bereitet sich eben zum Sterben vor, als er einen ermutigenden Gesang von Engelstimmen vernimmt, und bald darauf den gestorbenen Vidoro erblickt, welcher die Thüren seines Ker-

lerd aufsprengt und ihm verkündigt, er habe von Gott die Gnade erhalten, wieder menschliche Gestalt annehmen zu dürfen, um seinen Wohlbäter in Gefahren zu schützen und zu retten. D. Juan wird durch diese Dazwischenkunft befreit und macht nun öffentlich auf den Straßen bekannt, „der Kronprinz von Gallicien halte sich für allein würdig, der Glarinda seine Hand zu reichen und wolle dies gegen Jedermann im feierlichen Zweikampf erhärten.“ Durch seinen wunderbaren Beschützer erhält er Mittel, unerkannt ein glänzendes Fest am Hofe zu besuchen, bei welchem er die Gunst der Königin in hohem Grade gewinnt; Roberto aber geht darauf aus, ihn durch Mord aus dem Wege zu räumen, und der Bedrohte wird wiederum nur durch das Dazwischentreten des toten Lidoro gerettet, welcher die Gestalt D. Juans annimmt und die mörderischen Streiche mit seiner Brust auffängt. Der Prinz von Irland hält seinen Gegner für todt; dieser aber hat, da inzwischen der Krieg zwischen der Königin und ihrem zudringlichen Verwerber ausgebrochen ist, den Oberbefehl über die königlichen Truppen übernommen. Das Kriegsglück entscheidet sich für Irland; das Heer Glarinda's ist zerstreut und sie ist in Roberto's Hände gefallen; D. Juan liegt tödtlich verwundet unter vielen Erschlagenen auf dem Schlachtfelde; da hört er wiederum jenen himmlischen Gesang, den er schon im Kerker vernommen, und fühlt sich von neuer Lebenskraft erfüllt; Lidoro's Geist erscheint in kriegerischer Rüstung, ein wallendes Panier haltend, an der Spitze einer kriegerischen Schaar und richtet eine gänzliche Niederlage unter den schon triumphirenden Siegern an. Die Schlussscene zeigt uns Glarinda, wie sie eben, dem Zwange unterliegend,

dem Roberto ihre Hand reichen will; da öffnen sich die Thüren, Eldoro tritt ein, eine Fackel in der Hand, verkündigt dem übermüthigen Prinzen von Irland seine Niederlage und führt D. Juan in Clarinda's Arme.

Wir haben nun noch einer Anzahl von Theaterdichtern zu erwähnen, welchen in der Reihe der spanischen Dramatiker nur eine untergeordnete Stelle angewiesen werden kann und über die wir daher, wenn wir sie gleich der Vollständigkeit wegen nennen, flüchtiger hinweggehen können.

Rodrigo de Herrera ²⁰⁰⁾, ein schon von Cervantes, in der Reise zum Parnass, genannter und in einer Anwandlung von Lobsucht lächerlicher Weise mit dem Homer verglichener Dichter. Er war aus Portugal gebürtig, Ritter des Ordens von St. Jago und starb im Jahre 1641. Seine Comödien, die sich nicht viel über die Mittelmäßigkeit erheben, haben größtentheils eine vorwaltend religiöse Tendenz, z. B. *El primer templo en España*, *El segundo Obispo de Avila*, *La fé no ha menester Armas* (der vereitelte Angriff der Engländer auf Cadix, i. J. 1597). In *Del Cielo viene el buen Rey* ist die Handlung seltsam erfunden. Der König Friedrich von Sicilien hat durch Tyrannei und Gottvergeßlichkeit sein ganzes Land in's Unglück gestürzt und seine Unterthanen so gereizt, daß ein Aufstand gegen ihn auszubrechen droht. Da steigt der Erzengel Michael vom Himmel herab,

²⁰⁰⁾ *Hijos ilustres de Madrid*, por Baena; Lope, Laurel de Apolo.

um ihn zu züchtigen und zugleich die Fehler seiner Regierung wieder gut zu machen. Er bescheidet sich, während der König sich im Pade befindet, mit dessen Gewändern und nimmt auch dessen Gestalt und Gesichtszüge an, während er die Fiktion des Königs umwandelt und ihm nur übrig läßt, die Kleider eines Bauern anzulegen. Der Engel regiert nun, von Allen für den wahren Beherrscher gehalten, und zwar mit solcher Weisheit und Gerechtigkeit, daß man die plötzliche Umwandlung seines Weisens einem Wunder zuschreibt; der König aber wird in so veränderter Gestalt mit seinen Ansprüchen auf den Thron allgemein verlacht, macht inzwischen die Schule der Demüthigung und des Unglücks durch und wird zuletzt, nachdem sein himmlischer Stellvertreter ihn geprüft, für würdig befunden, seinen früheren Platz wieder einzunehmen.

El Maestro Alonso Alfaro, Presbyter zu Madrid (gestorben 1643), schrieb eine beträchtliche Anzahl von Comédien, worunter die berühmtesten, obgleich durchaus nicht ausgezeichneten, die folgenden sind: *Aristomenes Mesenio*, *El hombre de Portugal*, *La Virgen de la Salceda*, *La virgen de la Soledad* ²⁰⁷⁾.

Diego Murel de Solís gab im Jahr 1621 in Brüssel einen Band Comédien heraus, welcher sechs historische und geistliche Stücke enthält ²⁰⁸⁾. Seine *Venganza*

²⁰⁷⁾ *Mj. d. de Madrid*.

²⁰⁸⁾ *Comedias humanas y divinas y romas morales, compuestas por Diego Murel de Solis. Brusaelas, 1621* (An. Antiquis führt irrtümlich Frankfurt als den Tindort an)

Die einzelnen Stücke sind:

Como ha de ser el valiente.

La igualdad en los angustos.

de la Duquesa de Amalfi ist eine Fortsetzung von Lope's *Mayordomo de la Duquesa de Amalfi*.

Das berühmteste Schauspiel des Antonio de Puerta (nach Montalvan's *Para todos* aus Madrid, nach Nicolas Antonio aus Valladolid), *Las doncellas de Madrid*, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Dagegen besitzen wir noch von ihm *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios* (eine Heiligencomödie), *Los competidores y amigos* und andere.

Von den vielen Tramen, welche Pedro Garcia Carrero, Leibarzt Philipp's III., und Marcelo Diaz de Calle Garrada (Verfasser eines Gedichts *Eudymion y Luna*, Madrid. 1624) geschrieben haben sollen²⁰⁹), sind nicht einmal die Titel auf uns gekommen; von denen des Juan Delgado²¹⁰), eines Freundes von Lope und Montalvan, dagegen finden sich noch einige, z. B. das Spektakelstück *El prodigio de Polonia*.

Gerónimo de la Fuente, ein Arzt, von dem mehrere medicinische Werke vorhanden sind, widmete sich neben seinem Berufsgeschäft auch mit Eifer der Poesie²¹¹). Comödien von ihm kommen hin und wieder in den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke vor; im dritten Bande der *Comedias nuevas escogidas*. Madrid, 1653 f. B. das Lustspiel *Engañar con la verdad*.

El cazador mas dichoso.

El generoso en España.

El mayordomo de la Duquesa de Amalfi.

El Remitido seglar.

²⁰⁹) Montalvan, *Para todos*.

²¹⁰) Id. und Lope, *Laurel de Apolo*.

²¹¹) *Hijos ilustres de Madrid*.

Montalvan, in seinem Verzeichniß der aus Madrid gebürtigen Schriftsteller, rühmt einen Diego de Morica und Andres Tamayo als dramatische Dichter. Von letzterem sind die Stücke: *A buen hambre no ay mal pan* und *Asi me lo quiera*.

Hernando de Ludeña, Hauptmann der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens (gestorben 1641), wird als Verfasser mehrerer Comödien und Autos genannt, ebenso Gregorio Lopez de Madera, ein in Lopez's Schriften häufig erwähnter Mann, der als Jurist, Maler und Dichter zugleich berühmt und gleichfalls Ritter von St. Jago war ²¹²).

In derselben Verzeichnung sind ferner noch folgende Namen anzuführen:

Diego de Vera Ordoñez y Villaquiran, Hauptmann bei der Infanterie und Alguacil Mayor der Inquisition von Catalonien; er ward im Jahre 1623 zum Ritter des Salatrava-Ordens ernannt und ist wohl identisch mit dem Diego de Vera, dessen schon Augustin de Rojas gedenkt.

Antonio de Herrera y Saavedra, gestorben 1639.

Jacinto de Herrera y Sotomayor. Dieser Schauspieldichter stand in Diensten des Cardinals Ferdinand von Oestreich und befand sich im Jahre 1640 in Brüssel.

Felipe Bernardo del Castillo, gestorben 1632, besonders als Verfasser von Autos berühmt.

Juan de la Porta Cortés, Presbyter und Apostolischer Notar.

²¹² *ibid.*

Juan Antonio de la Peña ²¹²⁾.

Vicente Ugnerdo aus Valencia, geboren um 1600, gestorben 1630, schrieb die Comödien *Marte y Venus en Paris* (aufgeführt im Jahre 1610), *La ilustre fregona* (nach der Novelle des Cervantes) und *La niña de amor* ²¹³⁾.

Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, geboren um 1580, gestorben im Jahre 1630, Verfasser zahlreicher Werke in Prosa und Versen, darunter auch Comödien, z. B. *El gallardo Escaraman*.

Alonso de Castillo Solorzano, ein sehr fruchtbarer Schriftsteller, der unter der Regierung Philipp's III. und in den ersten Zeiten Philipp's IV. lebte und in Diensten des Marqués de los Vélez, Vizekönig von Valencia, stand, schrieb neben vielen Romanen auch Schauspiele; so *La vitoria de Norlingen*. In die Reihe der spanischen Comödiendichter muß ferner auch der berühmte Graf von Lemos, Vizekönig von Neapel, gestellt werden. Man weiß namentlich, daß er eine Comödie *La casa confusa* verfaßt hat, welche in Gegenwart Philipp's III. auf dem Landtage des Herzogs von Lerma aufgeführt wurde.

Der Drang, für das Theater zu wirken, war so allgemein, daß selbst solche Schriftsteller, welche durch ihr Talent auf andere Fächer der Literatur hingewiesen waren, sich doch auch in der dramatischen Poesie versuchen zu müssen glaubten. So schrieb z. B. der bekannte Fran-

²¹²⁾ Alle diese Namen und Notizen sind aus Vaena's *Hijos ilustres de Madrid* und Montalvan's *Para todos* genommen.

²¹³⁾ Fuster, *Biblioteca Valenciana*.

cisco de Quevedo Villegas im Verein mit D. Antonio de Mendoza (einem Dichter, dessen Blüthezeit in die Regierung Philipp's IV. fällt) ein Lustspiel, das bei einem Feste im Palast des Grafen von Olivarez aufgeführt wurde. Dieses Stück (*Quien mas miente medra mas*) scheint nicht mehr vorhanden zu sein, dagegen findet sich eine Reihe recht erköplicher Zwischenspiele Quevedo's in der Sammlung von dessen Werken.

Der gelegentlich schon mehrmals genannte Luis de Góngora ließ sich, obgleich ohne eigentlichen Verus für das Drama, doch von dem Strom der Mode fortreißen und wollte seine Kräfte auch auf diesem Gebiet erproben; aber der Versuch mißglückte gänzlich, und wenn die beiden Comödien *Las flemezas de Isabela* und *El Doctor Carlino* nicht seinen Namen trügen, würde man weiseln, daß sie von der Hand des geistreichen Dichters herrührten.

Die Nachahmer Góngora's wollten hinter ihrem Meister nicht zurückbleiben. So schrieb der Culturaner Felix de Arceaga eine Comödie *Grindonia*, welche schon durch ihre Ueberschrift (*Invencion real*) den pretiosen Styl dieser Schule verräth. Sie steht in den *Obras posthumas divinas y humanas de D. Felix de Arceaga*. Madrid, 1611.

Auch Frauen brachten der allgemeinen Vorliebe für die dramatische Poesie ihren Tribut dar; so hat man von Bernarda Ferreira de la Cerda einer gelehrten Portugiesin, welche von Philipp III. nach Madrid berufen wurde, um die Infanten lateinisch zu lehren, einen Band spanischer Comödien²¹⁵⁾, und von einer Doña Feliciano Enriquez de

²¹⁵⁾ Vc. Antonio.

Guzman die Tragikomödie *Los Jardines y Campos Saberos*, Lisboa, 1627.

Schon zur Zeit des Lope de Vega war es nicht ungewöhnlich, daß sich mehrere Dichter zur Abfassung eines Schauspiels vereinigten; die größte Verbreitung dieser Sitte fällt indessen erst in den Zeitabschnitt, welchem der folgende Band dieser Geschichte des spanischen Theaters gewidmet sein wird, weshalb die nähere Besprechung jener *Comedias de un, dos, tres ingenios de esta Corte* bis dahin verschoben bleiben mag. Erst dort wird auch der passendste Ort sein, um von den großen Sammlungen spanischer Theaterstücke Nachricht zu geben, welche mehrentheils erst um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts zu erscheinen anfangen.

Da wir es in diesem Buche nicht allein mit der dramatischen Poesie der Spanier zu thun haben, sondern uns auch gleichzeitige Urtheile über diese Poesie wichtig sein müssen, so schalten wir hier einen Auszug aus der kleinen Schrift „*Agguaglio al Parnasso*“ ein, welche der Italiener Fabio Franchi im Jahre 1636 in den *Essequie poetiche alle morte di Lope de Vega* drucken ließ. Dieser Franchi hatte mehrere Jahre in Spanien gelebt und scheint dem spanischen Schauspiel besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme geschenkt zu haben, weshalb es nicht anders als interessant sein kann, seine Aussprüche über dasselbe kennen zu lernen.

„Am Tage nachdem im Tempel von Delphi die Tod-

tenfeier des unvergleichlichen Lope de Vega begangen worden war (singt der italienische Autor), beehrte eine Anzahl spanischer Dichter Gehör bei Apollo. Bevor dieser sie zuließ, wurden Homer, Seneca, Tasso, Sannazar und Hannibal Caro herbeigerufen, um bei der Audienz gegenwärtig zu sein. Hierauf traten die Dichter ein, die Einen nach der Sitte der Zeit gekleidet, in welcher man den Oberrock bis an's Knie, die Haare bis an die Schultern und den Hemdkragen nach Art des Dante trug, die Andern, welche noch einige Strahlen unseres Jahrhunderts erblickten, mit dem kurzen Mantel und der Tuchmütze, einem Wams mit engen Ärmeln und einer Halskrause angethan waren. Die Einzelgetretenen näherten sich dem Thron, wo sie sämmtlich ihre Verbeugung machten, und hierauf nahm Einer mit rundem Gesicht und einer Spürbundenase im Namen Aller folgender Maßen das Wort: Fürst Sol (deun so nennen wir dich in Spanien), ich bin Lope de Rueda und meine Begleiter sind Torres, Navarro, Gabillete, Montemayor, Elvastre, Garcilachez, Miquel de Placencia, Rodrigo Gota, Miquel Sanchez, Tarrega, Aguilar, Povo, Cchoa, Belarde, Grajales und Glaramonte ²¹⁶). Du siehst in uns eine Reihe von Schauspielern, welche von dem goldenen Zeitalter bis zu dem herabsteigt, das von Giften zu sein begann. Wir sind in unserer Sprache die ältesten Verfasser von Comödien, Autos, Pastoralen, Coloquios, Eglogas, Dialogos und Extremesen; aber obgleich ein Jeder von uns sich rühmt, daß er in seiner Zeit einzig

²¹⁶) Mehrere von den Genannten, wie Montemayor, Elvastre und Garcilachez, sind hier mit Unrecht als dramatische Dichter angeführt.

und hochberühmt gewesen sei, so kommen wir doch jetzt, nachdem wir gestern die Rede des Marino auf den Tod des Bildnis Lope de Vega gehört haben, wie sündige Seelen zu dir und werfen uns reuig vor deine Hüfte, indem wir dich um zwei Dinge ansehn: erstens, daß du alle unsere Werke, welche vor vierzig Jahren geschrieben sind, verbrennen lassen mögest, und zweitens, daß du den Befehl ertheilest, diejenigen, welche wir von da an bis auf den heutigen Tag verfaßt haben, mit etwas Khabarber zu putziren, da die Rohheit und Blumpheit der ersten, so wie die Kälte der scherzhaften Partien eine solche Reinigung verlangt. Belarbe, der diese Wunsch da, will, daß von seiner Comödie vom Sid, Doña Sel und Doña Olvira, so wie von der, welche El Conde de las manos blancas heißt, nicht einmal der Titel bleibe. Miguel Sanchez wünscht, daß man in seinen Comödien irgend eine Person zwanzig Verse hinter einander hersagen lehre; denn daß seine Figuren sich immer in solcher Hast fragen und antworten, gibt zu dem Glauben Anlaß, der Dichter habe seine längere Rede, zu welcher Gedanken und Sentenzen erfordert werden, zu schreiben gewußt. Tarrega und Aguilar, beide aus dem Königreich Valencia gebürtig, in welchem du, großer Apostel, als Fürst der Mufen und der Verse so viele Vasallen zählst, bitten dich, daß du ihren Comödien einen etwas verwickelteren Inhalt und ihren süßheitigen Strophen etwas mehr Gedanken für die drei ersten Verse leihen mögest, damit es nicht aussehe, als seien diese bloß ein Bett, auf dem sich die beiden letzten andrücken. Po y o, der kleine Priester da, ersucht dich, seine Comödien einem neueren Dichter zu übergeben, damit er sie von veralteten Phrasen und

Methusalemischen Sentenzen reinlege und sie mit einigen Verisphaeren und neuen Redensarten auffüge; aber vor allen Dingen bittet er, daß in keiner seiner Comödien mehr als zwölf Erscheinungen in Reifen, zwei in die Luft gehörende Prinzen und zwei bis drei von Bergen herabstürzende Prinzessinen übrig gelassen werden; denn sein Gewissen ist wegen der Schauspieler, welche durch seine Erfindungen zu Krüppeln geworden sind, schwer belastet. L'hoa steht um Gotteswillen, daß du den Bedienten in seinen Comödien doch einigen Witz verleihen mögest, und Grajales bittet demüthigst, daß du seinen Comödien ihre Unvollkommenheiten benehmen mögest; und das heißt eben so viel, als daß sein Vers unverändert stehen bleiben darf. Ramon bittet, seinen Versen ein Nestor-Pad zu ertheilen, und Glaramonte, der sich durch viele geistvolle Einfälle in Wahrheit um dich verdient gemacht hat, wünscht, daß aus seinen Comödien die vielen Zweikämpfe auf lebendigen Pferden weggelassen werden. Dies, o Fürst, ist unsere erste Bitte, nicht sowohl damit die Unvollkommenheit von ehedem mit Nacht bedeckt werde, als um für die Reinigung deiner Comödien-Bibliothek zu sorgen. Da es dir nun aber einmal gefallen hat, das edle Spanien mit deinen Strahlen zu erleuchten und ihm in der Literatur einen gleichen Ruhm zu verleihen, wie in den Waffen, indem du ihm in dem großen Rufe ein Muster und einen Leitstern gegeben hast: so ist unser zweites Gesuch, daß du den Schauspielschreibern gebieten mögest, sich nicht von dem Styl und den Regeln der Comödien dieses großen Mannes zu entfernen und ebenso seine gefühlvolle Weise, wie die Originalität seiner Scherze

nachzuahmen, und daß du ferner denen, welche, um als Kunstverständige zu erscheinen, immer auf die Regeln pochen und Zeit Lebens in dem Zwange alter Vorschriften aus der Zeit des Noah beharren wollen, sagest, sie sollten sich die Comödie *La noche Toledana* als Beispiel und Vorbild wahrer und vollkommener Kunst dienen lassen, weil in diesem Stücke die Kunst mit der Freiheit, die Schicklichkeit mit der Ausgelassenheit ewigen Frieden geschlossen habe. Ferner, o mächtiger Gott, befehl allen spanischen Dichtern, welche den Mantel und den Geist ihres Lehrer's Lope wie ein Erbstück unter sich getheilt haben, daß sie fortfahren, Comödien zu schreiben; und der bis dahin so günstig beurtheilte Montalvan solle sich nicht durch den Tadel jenes Kritikers irre machen lassen, welcher sagte, er habe in seiner Comödie *La Biscayna* dem Publikum allzu viel zugemuthet, indem er von ihm verlangt habe, sich durch dasselbe Gesicht in drei verschiedenen Verkleidungen täuschen zu lassen; vielmehr möge er beständig schreiben; es werde, wie man von einem so begabten Dichter erwarten könne, schon gut ausfallen, und er sei, sobald er seinem großen Meister Lope nachfolge, des glücklichen Erfolges gewiß. Und D. Pedro Calderon möge angehalten werden, recht viele Comödien gleich dem Landhause von Maëta (*Poor está que estava*) und dem Hause mit zwei Thüren oder gleich irgend einer von denen, die er verfaßt hat, zu dichten; und besonders möge man ihm anempfehlen, den Inhalt seiner Stücke etwas mehr zusammenzubringen. Dem Mendoza werde gesagt, wenn er etwas mehr Verwirrung in die Handlung seiner Comödien bringe, so werde sein Verständiger sie zu lang finden;

denn sein Styl ist zwar nicht der des antiken Lustspiels, aber er athmet die wahre Hoflust, und es würde ein Fehler sein, ihn zu verändern, da es in Spanien heut zu Tage gar kein gemelnes Volk mehr gibt. Au Pellicer und Godinez ist die Aufforderung zu erlassen, daß sie, ohne dem Scaliger und Henricus Stephanus zu entsagen, danach trachten mögen, diese mit der Süßigkeit und Anmuth des gekrönten Pöps zu verbinden; in diesem Falle könne ihre Feder nicht anders als Glück machen. Dem Juan de Jau-regui ist bemerlich zu machen, daß der Torismondo des Tasso und Guarini's *Pastor fido* sich ein spanisches Gewand gleich dem *Aminta* wünschen. Ferner ersuchen wir Ew. Majestät, ein halbes Duzend Ihrer Trabanten auszuwählen, um den D. Juan de Alarcon ausfindig zu machen und ihm zu befehlen, daß er über Amerika nicht den *Parnas* vergesse, sondern viele Comödien gleich dem „Lüzner“ und dem *Examen de maridos* schreibe, in welchen er sich als vollendeten Künstler gezeigt hat; Niemand wird dem Theater mehr Ehre bringen als er, wofern er sich nur hütet, daß die Handlung nicht, wie es ihm bisweilen begegnet ist, schon im zweiten Acte zu Ende geht. Dem D. Antonio Goello kann Eure Majestät sagen lassen, er werde, wenn er ähnliche Comödien schreibe, wie den „eifersüchtigen Stremadurer“, alle übrigen Dichter eifersüchtig machen. Dem D. Antonio de Solis und dem D. Francisco de Rojas möge anbefohlen werden, jedes Jahr mindestens zwölf Comödien zu schreiben, da ihre bisherigen keinen anderen Fehler haben, als daß ihrer so wenige sind. Dem Guillen de Castro muß für seine vielen schönen Schauspiele gedankt und ihm zugleich ein-

geschärft worden, eine Zeit lang in seinen Comödien die Zweikämpfe wegzulassen und die Ehre nicht so sehr als eine Sache *stricti juris* zu behandeln, und nicht gleich, wenn eine Dame fällt und sich an dem Nächststehenden zu halten sucht, hierin eine Ursache zum Duell zu sehen. Dem Velez (Guevara) muß der Rath ertheilt werden, seinen geistreichen *Modementaden* einen Monat vor der Aufführung einen Lope'schen *Maulkorb* anzulegen; denn ein Dichter, welcher das Stück *Error por Amor fortuna* zu schreiben vermochte, sündigt doppelt, wenn er sich in der Art gebühret. Dem *Avila* ist zu wünschen, daß alle seine Comödien so ausfallen mögen, wie der *Familiar sin demonio*; dann werden sie sich den besten zur Seite stellen können; er wird gut thun, wenn er, bevor er zu schreiben anfängt, jedes Mal einen Band von Lope zur Hand nimmt und dabei ausruft: Hilf mir, Lope! — *Tirso* muß aufs Grinste ermahnt werden, beständig im Schreiben fortzufahren, und es ist ihm die Versicherung zu geben, daß ein *Padquill* wohl eine Mauer beschwingen kann, aber nicht den verdienten Ruhm eines so gebildeten und witzigen Talents, wie das seinige ist. Dem *Mescua* muß man zu verstehen geben, daß das *Ghor* der *Saouici* sich recht wohl mit dem der *Musen* verträgt, und dasselbe muß man den *Baldivieso* wissen lassen, so wie daß die *Musen* niemals alt werden; und sollte ich nun Jedem von denen, welche noch zu nennen übrig sind, besondere Epithete und Lobeserhebungen geben, so müßte ich, um Alle zufrieden zu stellen, in beständiger Steigerung fortfahren. Deshalb nenne ich dir ohne weitere *Reinwörter* noch den *Bocangel*, *Herrera*, *Natres Huerta*, *Morica*, *la Porta*, *Tapia*, *Tovar*, *Alfaro*, *Medrano*, *Diaz*,

Lope, Delgado, Belmonte, Vivanco und Prado, indem ich die empfehle, sie mit keiner Begeisterung zu nähren und sie durch dein Machtwort anzuhalten, daß sie denjenigen von ihren Comödien, die schon aufgeführt worden sind, immer neue hinzufügen und auch die, welche sie aus falscher Verschämtheit zurückhalten, vor das Publikum bringen. Und da es vorkommt, daß hochstehende Personen sich Schauspiele anderer Verfasser zu eignen, so bitten wir dich, du König der schönen Künste, daß du dies dulden mögest, weil die Dichter, welche ihnen ihre Werke verkaufen, auf diese Art ihrem Bedürfnis abhelfen und die Käufer den Stücken einen Namen machen. Aber was du durchaus nicht erlauben solltest, ist, daß einige Andere aus derselben hohen Sphäre es ihrer für unwürdig erachten, für Dichter gehalten zu werden, während das Talent doch Jedem zur Zierde gereicht. Indem wir dir auf diese Weise von den lebenden Pühnendichtern sprechen und sie hauptsächlich ermahnen wissen wollen, dem Lope de Vega nachzueifern, glauben wir unserem Vaterlande Spanien einen Dienst zu erweisen, indem wir es von dem Vorwurfe der Barbarei reinigen der auf ihm lastete, bevor jener große Lope erschien, welcher die Welt mit Weisheit, mit geistvollen, sowohl ernst wie scherzhaften Gedanken und mit unnachahmlichem Wohlklang bereichert hat, so daß Keiner, ohne auf wunderbare Weise durch keinen mächtigen Strahl erleuchtet zu sein, ein Gleiches erreichen kann.

„So sprach Lope de Rueda, als ein begabter spanischer Dichter, Namens Villavizan, sich mit eiligen Schritten dem geheiligten Throne näherte und in folgende Worte ausbrach: O Feltlicher Fürst, höre auch mich, bevor Du dein Decret

erlässest; ich habe nichts gegen das einzuwenden, was der bärtige Lope de Rueda gesagt hat, vielmehr unterstütze ich seine Bitte und füge noch hinzu, daß du, so wie die Päpste der Herrenmeister und anderer Wissenthäter verdammt werden, ein Verbot gegen die Sitte erlassen mögest, daß sich drei bis vier Dichter zur Abfassung eines Stückes vereinigen; denn wenn dieser Gebrauch sich verbreitet und Wurzel faßt, so werden Ungeheuer und keine Comödien entstehen, indem es unmöglich ist, daß ein Werk, welches nicht von einem einzigen Geiste erkennen und ausgeführt wird, gut ausfalle, und indem diejenigen, welche sich zu dergleichen Arbeit hergeben, mehr Handwerker als Dichter sind. Fürwahr, eine solche Comödie, in deren drei Akten man drei verschiedene Style wahrnimmt, verwandelt das Theater in eine libysche Wüste, in einen Aufenthalt mißgeschaffener Ungeheuer! Ich habe dies selbst zu meinem eigenen Schaden erprobt, denn nachdem ich die Comödie *De un agravio tres venganzas* geschrieben hatte, welche durch die Gegenwart und das Lob des irdischen Apollo, des großen Philipp IV., beehrt wurde, ließ ich mich durch Einflüsterungen meiner Nebenbuhler bestimmen, mich mit zwei anderen Dichtern zur gemeinsamen Abfassung eines Schauspiels zu verbinden, durch das ich den früher erworbenen Ruhm eingeüßt habe. Ich ersuche Dich daher, o mächtiger Monarch, diese häßlichen Associationen bei Feuerstrafe zu verbieten, denn sie haben wahre Konstra hervorgebracht, welche ich, um ihre Verfasser nicht zu beleidigen, verschweigen will, und ich lasse selbst die Comödie, welche den Titel „*Los tres blasones*“ führt und von drei großen

Genie's verfaßt ist ²¹⁷⁾, nicht als Ausnahme gelten; denn sie ist ein Monstrum von Schönheit, wie die anderen von Häßlichkeit. —

So sprach Villarzan, worauf sich die Dichter zurückzogen. Apollo fragte den Annibal Caro, ob er etwas gegen das einzuwenden habe, was sie vorgebracht hätten, und dieser erwiderte, man möge den D. Hernando de Acuña und den Canonicus Pacheco herbeirufen, welche als satirische Dichter leicht ansündig machen würden, ob das in Rede stehende Geisuch zu einem Bedenken Anlaß gebe. Aber Tasso und Lucan beseitigten jeden Zweifel, und Apollo erließ das Decret: Der Gott Merkur solle sich nach Spanien begeben und allen den genannten Dichtern, so wie Allen, welche die Absicht hätten, als Dramatiker aufzutreten, einen Eid abnehmen, in allen ihren Comödien den Styl und die Regeln des ausgezeichneten, großen und unvergleichlichen Lope de Vega zum Vorbilde zu nehmen und Jedem zu tadeln, der sich durch Annahme des sogenannten *Estilo culto* von der Schreibweise dieses einzigen Mannes entfernen sollte; ferner solle allen Schauspielern eingeschärft werden, keine anderen Comödien anzunehmen, als die von solchen Dichtern, welche ihren Doctortitel im Namen Lope's empfangen hätten; die Uebertretung dieses Gebots solle das erste Mal durch Auszischen und lärmendes Geiöse, das zweite Mal durch Hagel, geschleuderte Äpfel und Rüben, das dritte Mal durch Werfen von Mörtern und Steinen geahndet werden.^a

²¹⁷⁾ Nach der Angabe im zweiten Bande der Comödien des Francisco de Rojas (Madrid, 1643) ist Antonio Gueilo der Verfasser des ersten Jornada dieses Stücks, Rojas der des zweiten anderen.

Für den Rest des vorliegenden Bandes ist nun noch übrig, von den berühmtesten Schauspielern und Schauspielerinnen aus der Zeit des Lope de Vega, so wie von dem Einfluß des spanischen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa, insofern er sich schon in der hier behandelten Periode fund gab, zu reden.

Ueber die Schauspielkunst dieser Zeit steht uns, da die gleichzeitigen Schriftsteller nichts Ausführliches davon berichten, begreiflicher Weise kein umfassendes und apodiktisches Urtheil zu; die Annahme jedoch, daß auch sie auf einer hohen Stufe der Ausbildung gestanden habe, beruht auf ziemlich sicherer Grundlage. Denn wenn es einmal in der Natur der Sache liegt, daß eine seltene Vollkommenheit der dramatischen Poesie auch die Kunst der Darstellung auf eine gleiche Höhe empor heben muß, so liegen uns auch ferner die Aussagen mehrerer Augenzeugen vor, welche in übereinstimmenden Worten der Bewunderung von den großen spanischen Schauspielern aus der Zeit des Lope de Vega reden. Besonders wichtig sind hierunter die Zeugnisse derjenigen Schriftsteller, welche das Theaterwesen ihrer Zeit im Allgemeinen auf ungünstige Art beurtheilen und deren Lob daher über jeden Verdacht der Parteilichkeit erhaben ist ¹¹⁰⁾.

¹¹⁰⁾ Cáscalen, *Tablas poéticas* Lib. 2. — Christoval Suarez de Viveron, *Plaza universal de ciencias y artes* (1613) discurso 91 de los Comediantes y Autores de Comedia: España ha tenido y tiene prodigiosos hombres y mugeres en representacion, entre otros Cineros, Galves, Morales el divino, Maldana, Salcedo, Riso, Villalva, Murillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Tomas Gutierrez, Avendaño, Villegas, Mainel, estos ya difuntos. De los vivos Pineda, Monchez, Melchor de Leon, Miguel Ramirez, Granados, Christoval, Salvador, Olmeda,

Wenn wir nun durch den Mangel detaillirter Schilderungen der älteren Schauspielkunst in Spanien außer Stand gesetzt sind, authentische Nachrichten hierüber mitzutheilen, so glauben wir doch über die Mimik und Recitation der Schauspieler jener Zeit und jenes Landes Einiges beibringen zu können, was mehr als bloße Hypothese ist. Dieses gründet sich theils auf sorgfältige Beobachtung der Art und Weise, in welcher die alten Nationalcomödien noch heute auf den vorzüglicheren Bühnen der Halbinsel gespielt werden, indem sich wohl annehmen läßt, daß sich in dieser Hinsicht eine Tradition von der früheren auf die jetzige Zeit fortgerbt habe; theils aber auf die Beschaffenheit der spanischen Comödien selbst und auf die Forderungen, welche sie unabweislich an den Vortrag machen, wenn die Darstellung dem Geiste der poetischen Composition entsprechen soll.

Das Spiel auf den spanischen Theatern ist von einer Lebendigkeit, wovon man in anderen Ländern nicht einmal annäherungsweise einen Begriff hat, ein treuer Spiegel des südlichen Volkslebens, das in rascheren Schlägen pulst. Das leidenschaftliche und leicht erregbare Temperament des Südländers macht sich auf der Bühne, wie im Leben geltend; Alles handelt, spricht und bewegt sich. Eben hieraus fließt, was den an eine andere Darstellungsweise gewöhnten Ausländer im Anfange befremdet, eine oft über-

Cintor, Gerónimo Lopez. De mugeres Ana de Velasco, Mariana Perez, Mariana Vaca, Gerónima de Salcedo, difuntas. De los que hoy viven Juana de Villalva, Marisores, Micaela de Lujan, Ana Muñoz, Josepa Vaca, Gerónima de Burgos, Polonia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales, sin otras que por brevedad no pongo.

triebene Steigerung im Ausdruck der Gemüthsbewegungen eine ungemaine Mobilität des Geberdenspiels, ein rascher Wechsel im Ton und Ausdruck, eine ungewöhnliche Festigkeit in den Bewegungen und nicht selten ein schroffes und unvermitteltes Uebergehen von einem Affekt in den entgegengegesetzten. Tassenunachtet haben die spanischen Schauspieler die feinsten Nuancirungen in ihrer Gewalt, und gerade aus der Weise, in welcher sie die schärfste Analyse des Einzelnen mit aufwallender Begeisterung und leidenschaftlichem Ungestüm verbinden, entspringt ein eigenthümlicher Reiz. Eine in allen Theilen durchdachte, auf sorgfältiges Studium gegründete Darstellung der Charaktere scheint bei ihnen seltener vorzukommen, vielmehr stellt sich ihre Kunst mehrertheils als eine glückliche Inspiration des Moments dar, wodurch die Gesamtaufassung der dramatischen Gestalten freilich bisweilen leidet, aber andererseits dem erkältenden Eindruck vorgebeugt wird, den die allzuweit getriebene Berechnung leicht hervorbringen kann. Nicht grüdelnd und sich schwierige Probleme stellend, sondern sich sorglos und mit Hingebung dem Strom der Eindrücke überlassend, die das poetische Gebilde in ihnen hervorrufen, wissen die dramatischen Künstler der Spanier oft Aufgaben zu lösen und Wirkungen hervorzubringen, welche von der methodischen und gelebteren Kunst nur schwer erreicht werden; mit glücklichstem Fassungs- und mit leicht erregbarem Empfindungsvermögen ausgestattet, sind sie die trefflichsten Dolmetscher der poetischen Intentionen des Dichters. Hiermit hängt zusammen, daß sie keineswegs darauf ausgehen, durch Beobachtung individueller Züge aus dem Leben die ordinäre Wirklichkeit nachzuahmen, sondern nur

bemüht sind, die im Geist des Dichters geborenen Gestalten zu verkörpern, wo sich denn in ihrer Darstellung Idealismus und Naturwahrheit oft aufs glücklichste durchdringen. Mit der Gluth ihrer Phantasie, mit der Rapidität und Geschmeidigkeit ihres Auffassungs- und Gestaltungsvermögens nun wissen sie das ganze Menschenbesein in seinen wechselnden Phasen, seinen mannigfaltigsten Zuständen mit eindringlicher Wahrheit der sinnlichen Anschauung vorzuführen, die verborgensten Geheimnisse der Seele zu enthüllen, die Leidenschaften nicht allein in ihren Ausbrüchen, sondern in ihren Ursachen und ihrem Werden zu schildern, den Zuschauer bald durch Darstellung des Ungeheuersten, was das Gemüth ertragen kann, zu erschüttern, bald ihn durch die Gewalt der hinströmenden Beredsamkeit mit der Begeisterung zu durchdringen, von der sie selbst erfüllt sind. Worin die spanischen Schauspieler namentlich einzig sind und allen übrigen als Muster vorleuchten können, das ist die Grazie, Anmuth und Feinheit, mit der sie selbst die Gestalten, welche sich am meisten in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens bewegen, in ein poetisches Licht zu rücken wissen. Bei ihnen stört uns nie jene genaue Nachahmung der Natur in ihrer unmittelbaren und zufälligen Erscheinung, in welcher Richtung so manche Acteurs bei anderen Nationen ihre Erfolge suchen, während sie doch aller Kunst gerade zuwiderläuft; hier haben wir immer eine geistvollere Auffassung, welche nur die bedeutungsvollen Erscheinungen der Wirklichkeit hervorhebt und sie in ein Gesamtbild fügt; hier steht, wie es allein mit der Poesie vereinbar ist, die Schönheit stets der Wahrheit zur Seite, ohne doch der individuellen Lebendigkeit Eintrag zu thun.

Das Zusammenspiel ist, der raschen inneren Bewegung des Stücks, so wie dem Spiel der Einzelnen entsprechend, von der größten Lebendigkeit und scharf auf einander treffend, weshalb auch das Auf- und Abtreten der Figuren mit größter Schnelligkeit von Statten geht und nur geringe Pausen veranlaßt. In der sicheren, richtigen und gewandten Recitation der Verse suchen die besseren der spanischen Schauspieler ihres Gleichen, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß sie durch den feinen Sinn des Publikums und die rastlose Aufmerksamkeit, mit der es jedes ihrer Worte verfolgt, gezwungen werden, hieauf besondere Sorgfalt zu verwenden. Ein falscher Accent, eine ausgelassene Sylbe, welche den Vers zerstört, wird durch lebhafteste Zeichen des Mißfallens gerügt. Es muß einem deutschen Theaterbesucher, der mehrentheils nicht weiß, ob, was er hört, Prosa oder Vers sei, unglaublich scheinen, und doch kann man noch täglich in Spanien davon Zeuge sein, daß das Weglassen einer Zeile, welches die Assonanzreihe unterbricht, durch ein lebhaftes und allgemeines Zischen der Zuhörer unterbrochen wird. Gewiß ist es ein Glück für den ausübenden Künstler, eine mit so empfänglichen Sinnen ausgerüstete Versammlung vor sich zu haben; er wird auf diese Art gezwungen, mit Anstrengung aller seiner Kräfte nach Vollkommenheit zu streben, und erst von einem solchen Publikum kann die Veißallspende in seinen Augen wahren Werth haben. Wie sehr aber in Spanien Geschmack für die Poesie und Verständniß derselben durch alle Volksklassen verbreitet sind, können folgende Züge darthun. Die feinsten und elegantesten Comödien, die bei uns nur unter einem sehr ausgewählten Publikum Verbreitung finden

könnten, werden selbst von Leuten aus den unteren Ständen nicht allein mit gespannter Theilnahme auf der Bühne angesehen, sondern auch gelesen, zu welchem Zweck sie in wohlfeilen Ausgaben als Volksbücher gedruckt sind. Nach dem Zeugnisse eines sehr unterrichteten Reisenden ferner ²¹⁹⁾, das wir aus eigener Erfahrung bestätigen können, verfolgen ganz ungebildete Spanier die complicirtesten Fäden der Verwicklung in den Schauspielen mit solcher Aufmerksamkeit, daß sie nach einmaligem Hören des Stückes im Stande sind, den ganzen Zusammenhang der Handlung vollständig nachzuzählen, während gebildete und der Sprache vollkommen mächtige Ausländer bei der ersten Vorstellung einer solchen Comödie oft den Inhalt derselben nicht vollkommen aufzufassen vermögen.

Die metrische Structur der spanischen Bühnenstücke bedingt für die verschiedenen Maße, welche dieselbe zusammensetzen, auch eine verschiedene Vortragweise. Diese Art der Recitation wird durch die Natur einer jeden Versform dergestalt bedingt, daß der dramatische Künstler dabei kaum irren gehen kann, und es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieselben Grundsätze darüber, die heute auf den spanischen Theatern angenommen sind, schon während der Blüthenperiode daselbst beobachtet worden seien. Die Romanezen, welche fast immer erzählenden Inhalts sind, werden mit der außerordentlichsten und reichendsten Schnelligkeit vorgetragen, so daß ihre Länge keineswegs ermüdend wird und ihre verwickelten, oft durch Zwischensätze unterbrochenen, Perioden eine leichte Uebersichtlichkeit

²¹⁹⁾ Bourgoing Reise in Spanien, V. II. S. 56.

gewinnen. Bei keiner Tonweise möchte der richtige Vortrag von so großer Wichtigkeit sein, wie bei dieser, welche durch Langsamkeit, Eintönigkeit und Mangel an richtiger Exposition des Sprechenden unanhörbar, schleppend und unverständlich werden kann. Für die Redondillen und Quintillen geziem, namentlich da, wo sie Antithesen, epigrammatische Pointen und Spiele des Witzes darbieten, eine etwas mehr gehaltene Sprache; doch ist die Rapidität, mit der sie gesprochen werden, noch immer groß, namentlich da, wo sie nur zur Fortführung der Handlung dienen. Eine besonders feierliche und majestätische, mit lebhaftem Gebärdenpiel begleitete und selbst das Declamatorische nicht verschmähende Recitation erfordern die Stauzen und ebenso die Vira's und Silva's, nur daß diese etwas langsamer vorzutragen sind; ganz schlicht und einfach müssen dagegen die reimlosen Jamben hingleiten, während das Sonett mit seinem größtentheils bedeutungsvollen und sein dialektischen Inhalt die größte Sorgfalt und Berechnung der Accentuation verlangt.

Es ist eine oft ausgesprochene Behauptung, daß der Mime nur für die Gegenwart lebe und wirke, und von der Nachwelt keine Kränze zu erwarten habe; selbst seine größten Leistungen sind für die später Geborenen, als wären sie nie vorhanden gewesen, und das Grab verschluckt, wie ihn selbst, so auch die Erinnerung an alle Stunden des Genusses und Entzückens, die er der begeisterten Zuhörerschaft bereitet hat. Zwei Jahrhunderte sind nun seit dem Ableben der großen Schauspieler verflossen, welche in der Zeit des Lope de Vega ganz Spanien zur Bewunderung hinrissen, und so gänzlich ist das Andenken an sie erloschen,

dass man zu verstaubten Pergamentbänden seine Zuflucht nehmen muß, um nur ihre Namen oder wenige flüchtige Nachrichten über ihr Leben und Wirken aufzufinden. Wir stellen diese Notizen, so viele derselben uns erreichbar gewesen sind ²²⁰⁾, im Folgenden zusammen, wobei wir uns freilich bisweilen mit einer bloßen Nomenclatur begnügen müssen.

Wo von spanischen Comédianten die Rede ist, geschieht oft der *Nuestra Señora de la Novena* (unserer lieben Frau zum neuntägigen Gottesdienst) Erwähnung; dies war nämlich ihre Schutzpatronin, und es hat damit folgende Verwandtschaft. Eine Schauspielerin *Catalina Flores* durchzog mit ihrem Manne, der ein Tabuletkrämer war und seine Waaren von Ort zu Ort verkaufte, zu Fusse das Land, und hielt auf dieser Reise ihre Niederkunft. Die Entbindung war glücklich, aber da die Wöchnerin ihren Mann weiter begleiten mußte, so hatte sie nicht Zeit, völlig zu genesen, und die Kälte des Winters, der gerade mit ungewöhnlicher Heftigkeit angebrochen war, verschlimmerte ihren Zustand dergestalt, daß sie an allen Gliedern lahm ward. *Catalina Flores* richtete nun ihre Plide und ihre Hoffnung, zu genesen, auf ein Bild der heiligen Jungfrau, das an

²²⁰⁾ Sie sind aus vielen verschiedenen alt-spanischen Werken gesammelt, wie aus *Lope's Peregrino en su patria* und den Einleitungen zu seinen Schauspielen, aus der *Villosa poética* von *Lopez Vinciano*, aus den *Tablas poeticas* von *Francisco Chocales*, aus dem *Gran Tacuño* und andern Schriften des *Quevedo*, aus der *Plaza universal* von *Suarez de Figueroa*, aus dem Roman *La Gaceta de Sevilla* von *Alonso Castillo de Solorzano* (Vegrene, 1634) u. s. w. Andere haben wir aus dem zweiten Bändchen von *Pellier's Tratado historico* entlehnt.

der Ode der Calle del Leon in Madrid verehrt wurde, und hielt einen neuntägigen Gottesdienst vor demselben, mit solcher Inbrunst, daß sie sogar die Nächte auf der Straße zubrachte. Am Ende des neunten Tages war, wie behauptet wird, die Kranke genesen und ihrer Glieder so vollkommen wieder mächtig, daß sie die Krücken, deren sie sich bis dahin bedient hatte, als *ex voto* vor dem Muttergottesbilde aufhängte. Dieses Wunder erregte große Sensation und ward Veranlassung, daß die Schauspieler sich unter den Schuß jenes heiligen Bildes begaben und „unsere liebe Frau vom neuntägigen Gottesdienst“ für ihre Patronin erklärten. Die verehrte Statue wurde in die Parochie von San Sebastian verlegt, und hier gründeten die vorzüglichsten Comödianten im Monat Juli des Jahres 1624 eine *Cofradie* oder Bruderschaft *de nuestra Señora de la Novena*, welche Congregation länger als ein Jahrhundert fortbestanden und die geachteten Künstler Spaniens in ihren Mitgliedern gezählt hat.

Ueber die berühmten Schauspieler aus dem Beginn dieser Periode, das heißt aus dem letzten Decennium des 16. Jahrhunderts, haben wir größtentheils nur sehr dürftige Nachrichten. Mehrerer derselben ist schon im vorigen Bande Erwähnung geschehen, wir müssen aber ihre Namen hier wiederholen, weil sich ihre Wirksamkeit nicht auf die dort behandelte Epoche einschränkt.

Alonso Giskeros aus Toledo, ein Schauspieler, der in seiner Jugend Mitglied der Truppe des Lope de Rueda, später Vorficher einer eigenen Gesellschaft war, und noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eines hohen Rufes genoß. Lope de Vega sagt im *Peregrino*

en an **Patria** von ihm, er habe seit der Erfindung der Comödien seinen Redendubler gehabt, und sowohl Lopez Vinciano als Augustin de Rojas thun seiner mehrfach Erwähnung. Mateo Aleman erzählt in seinem Guzman de Alfarache die folgende Anekdote von ihm. „Sidneros und Manzanos, die beiden berühmten Schauspieler von Toledo, redeten eines Tages mit einander, und jenet sagte zu diesem: Alle Welt, Manzanos, hält uns für die beiden witzigsten und spaßhaftesten Männer unserer Zeit. Aber nun stelle dir vor, der König ließe uns zu sich rufen, wir träten bei ihm ein und machten ihm das geziemende Compliment (wenn wir es vor Angst und Verlegenheit könnten), und er fragte uns: Seid Ihr Manzanos und Sidneros? Tu würdest ja antworten, denn ich vermöchte kein Wort hervorzubringen; aber wenn er nun weiter zu uns sagte: So lüßte mir einige Späße auf! — so möchte ich doch wohl wissen, was wir ihm antworten wollten? — Manzanos erwiderte: Nun, Freund Sidneros, was könnten wir in solchem Fall, vor dem uns Gott behüten möge, wohl anders antworten, als daß die Späße noch nicht gar seien?

Rios, einer von den umherziehenden Histrionen, welche die Hauptrolle in der unterhaltenden Reise des Rojas spielen, aus Toledo gebürtig, gestorben im Jahre 1610, wird von Lopez de Vega am angeführten Orte wegen der vorzüglichsten Komik, wegen der Natürlichkeit und Anmuth seines Spiels gepriesen. Dieser Rios gab, wie schon beiläufig erwähnt wurde, den Gracioso in Lopez's Gracifilla, die älteste Figur dieser Gattung, die in Spanien gesehen wurde.

Alonso und Pedro de Morales werden schon

von Rojas als dramatische Dichter und Schauspieler gerühmt. Ihre Comédien sind in Vergessenheit gerathen, ihr Ruhm als Schauspieler aber hat sie überlebt. Alonso de Morales hieß bei seinen Bewunderern der Göttliche und wird von Andres Claramonte (*Lectania moral*) der Fürst der Schauspieler genannt. Nicht minder berühmt, als er selbst, war seine Gattin, die durch ihre Schönheit und ihre Talente ausgezeichnete Josefya Baca. Man erzählt die Anekdote, daß Morales bei der Ankunft in Madrid seine Frau durch Recitation eines pathetischen Sonetts vor den Gefahren des Lebens in der Residenz gewarnt und, um seinen Ermahnungen mehr Nachdruck zu geben, einen mächtigen Stod über ihrem Haupte geschwungen habe. Dieser Alonso war nach Figueroa's *Plaza universal* im Jahr 1615 schon gestorben, wogegen Pedro de Morales, der von Cervantes (*Reise zum Parnass cap. 2*) der Liebling der Musen, das Muster von Geist, Wiß und Anmuth genannt wird, noch im Jahr 1635 gelebt haben muß, da sich im *Montalvans Fama posthuma* ein von ihm verfaßtes Sonett auf den Tod des Lope de Vega findet.

Angulo. Es gab zwei, auf den spanischen Bühnen berühmte Männer dieses Namens, deren einer, zur Unterscheidung von dem andern Angulo el malo genannt, Direktor einer Comédiengruppe und dramatischer Dichter war, der andere eines hohen Rufes als Schauspieler genoss (*Cervantes, Coloquio de los Perros*).

Zu den gefeiertsten Schauspielern und Theaterdirectoren aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts gehören ferner Solano, Velasquez, Tomas de Fuente, Alcocer,

Gabriel de la Torre, Ramirez, Robles, Villegas, Navarrico, Quirós, Miguel Ruiz, Marcos Ramirez, sämmtlich aus Toledo; Francisco Osorio, Gerónimo Lopez, Pedro Rodriguez, Juan de Vergara, Alonso Riquelme, Villegas, Gerónimo Lopez, Alcaraz, Baca, Gaspar de la Torre, Galvez, Saldaña, Salcedo, Villalwa, Murillo, Segura, Renteria, Tomas Gutierrez, Avendaño und Mainel. —

Ausgezeichnete Schauspielerinnen derselben Zeit waren Anna de Velasco, Mariana Paez, Mariana Ortiz, Mariana Baca, Gerónima de Salcedo.

Als die gepriesensten unter denen, welche noch bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf den Brettern glänzten, haben wir zu nennen:

Vinedo. Die Familie der Vinedo hat mehrere ausgezeichnete Schauspieler hervorgebracht, und das Vorurtheil des Publikums für dieselbe war gegen Ende der Regierung Philipp's IV. so groß, daß man nur ihrem Namen zu führen brauchte, um sich Erfolg auf der Bühne versprechen zu dürfen. Den Vornamen des Vinedo, dem zur Zeit des Lope de Vega vor Allen berühmt war und von diesem (im Peregrino) als der bewundernswürdigste unter den verschiedenen Comödianten dieses Namens gepriesen wird, haben wir nicht aufzufinden vermocht.

Alonso de Olmedo, von vornehmer Familie, zu Talavera de la Reyna geboren und anfänglich Page am Hofe Philipp's III., ergriff aus Liebe zu einer schönen Schauspielerin den Histrionenstand und gesellte sich zu der Truppe, die unter der Direction des Mannes jener Dame

stand. Es traf sich, daß ein Theil dieser Truppe auf der Ueberfahrt nach Belez-Málaga in die Gefangenschaft Maurischer Seeräuber gerieth. Unter den Gefangenen war auch der Direktor, und da dieser lange nichts von sich hören ließ, so daß man ihn für gestorben hielt, so vermählte sich Alonso mit der Wittin des Todtgeglaubten; als aber etwa zwei Jahre nach jenem Vorfall Mann und Frau einst in Granada bei Tische saßen, trat unerwartet der erste Gemahl der Letzteren in das Zimmer und fragte nach dem Direktor Alonso de Olmedo; dieser stand sogleich vom Tische auf und sagte zu seiner Frau: „Señora, die Ankunft dieses Herrn zwingt uns zur Trennung; erlaubt mir, daß ich mir ein anderes Quartier suche, denn ich darf nicht länger hier bleiben.“ Olmedo that, wie er gesagt hatte, und begab sich nach Saragoßa, wo er sich zum zweiten Mal vermählte. Einer seiner Söhne aus dieser Ehe, der genau den Namen des Vaters führte, spielte später unter Philipp IV. mit großem Beifall die ersten Liebhaberrollen auf den Bühnen von Madrid.

Andrés de la Vega, ein sehr gesuchter Theaterdirektor und einer der Gründer der Bruderschaft *de nuestra Señora de la Novena*. Berühmter noch, als er, war seine Wittin, Maria de Córdoba y de la Vega, die unter dem Namen *Amaryllis* von den vorzüglichsten Dichtern ihrer Zeit besungen worden ist und unter Philipp III. so wie zu Anfang der Regierung Philipp's IV. als die ausgezeichnetste Schauspielerin Spaniens gepriesen ward, und außer im rechtstreuen Schauspiel auch im Gesang, Tanz und Saltenspiel glänzte ²²¹⁾.

²²¹⁾ Gataamuel, *Primum calamus*, T. II. pag. 706.

Von Pedro Antonio de Castro, der Stammvater vieler anderen Castro's, die während des 17. Jahrhunderts auf den spanischen Theatern Ruhm einärnteten und deren Linie sich im achtzehnten mit Damian de Castro schloß. Unser Pedro Antonio stammte aus adliger und sehr angesehenen Familie und bekleidete ein bedeutendes Amt, das ihm Aussicht auf die höchsten Ehrenstellen zu eröffnen schien, als die Bekanntschaft mit der schönen und reichbegabten Schauspielerin Antonia Granados ihn bestimmte, seinen ganzen künftigen Lebensplan zu verändern. Diese Dame, welche eine Tochter des Schauspielers Juan Granados war und wegen ihrer Reize und Talente die göttliche Antandra genannt wurde, fesselte den jungen Castro dergestalt, daß er ihr seine Hand reichte und den Beamtenstand mit dem Schauspielerleben vertauschte.

Damian Arias de Pessafiel, einer der eminentesten Künstler seiner Zeit, von dem Saramuel sagt, er habe eine klare und silberne Stimme, ein treffliches Gedächtniß, eine ausdrucksvolle und lebendige Action gehabt und es habe geschienen, als ob in jeder Bewegung seiner Zunge die Grazien wohnten, jede Regung seiner Hände von Apoll geleitet worden sei ²²²). Der Ruf, dessen er sich erfreute, war so groß, daß die berühmtesten Redner von Madrid bei ihm Unterricht in der Redekunst nahmen, und der Beifall, den er fand, so ungeheuer, daß es in einem der Zwischenspiele von Luis de Benavente heißt: „Wenn Arias sich in einem Theater zeigte, so wurden die Dächer abgedeckt, die Bretter brachen zusammen, die Bänke senkten, die Logen krachten und der Zinnhmer hatte keinen Raum, um

²²²) Primus Calimus. T. II. pag. 206.

alles eingehende Geld zu verwahren.“²²³⁾ Dieser gefeierte Schauspieler faßte mitten in der Laufbahn seines Ruhmes den Entschluß, der Welt zu entsagen und in einen strengen Mönchsorden zu treten; aber ein unvorhergesehener Zwischensfall hinderte ihn, die Gelübde abzulegen, und er kehrte auf die Bühne zurück. Er starb zu Arcos, wo ihn der Herzog als ausgezeichneten Mann in seiner Familiengruft beisetzen ließ.

Roque de Figueroa, aus einer angesehenen, in Cordova ansässigen Familie stammend, erhielt eine sorgfältige und gelehrte Erziehung und sollte sich nach dem Willen seiner Eltern dem Staatsdienste widmen; aber der Hang zum Theater ließ ihn den Studien untreu werden und die Bretter betreten. Sein vorzügliches Spiel erwarb ihm großen Ruf und er trat nicht allein in Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona und Lissabon unter allgemeinem Beifall auf, sondern durchzog auch Italien und die Niederlande mit seiner Truppe, überall Ruhm und reichlichen Lohn einärnd. Seine Bühnenlaufbahn zieht sich beinahe durch die ganze Blüthenperiode des spanischen Theaters, denn er erreichte das hohe Alter von achtzig Jahren.

Die beiden berühmten Schauspielerinnen Amaryllis und die göttliche Antandra sind schon genannt worden. Einem gleichen Rufes genoß die wegen ihres Talents, ihrer Schönheit und ihrer Tugend gleich gefeierte Maria (oder Damiana) Riquelme, von welcher Saranuel (*Primus calamus*, Tom. II. p. 705) sagt: „Um diese Zeit (d. h. um das Jahr 1624) bewunderte man auf den Theatern die schöne Riquelme, welche eine so lebhaft e Einbildungs-
kraft

²²³⁾ *Extremos de Benavente*, fol. 196.

befah, daß sie zum Erstaunen Aller bei der Darstellung die Gesichtsfarbe veränderte, und bald, wenn die Rolle freudige Empfindungen mit sich brachte, in allen ihren Zügen vermehrt schien, bald bei einem traurigen Ereigniß leichenblass wurde; in diesen Uebergängen von einem Affekt zu dem andern war sie so einzig, daß Keiner sie darin nachzuahmen vermochte.“ Sie war mit dem Schauspieldirektor Manuel Vallejo vermählt, in dessen Truppe sie spielte. Der Chronist der Brüderschaft unserer lieben Frau vom neunundzigsten Gottesdienst erzählt: „Im Jahre 1631 trat Maria Miquelme in die Gefratrie. Sie war wegen ihrer Schönheit und wegen ihres göttlichen Talents für die Darstellung den Nachstellungen der Liebenden sehr ausgesetzt gewesen, aber man hatte nie etwas für ihren Ruf Nachtheiliges von ihr gehört, vielmehr immer nur, daß sie äußerst fromm sei und wie eine Heilige lebe.“ Der Ruf der Frömmigkeit, in welchem die Miquelme stand, wurde noch durch das stille und bußfertige Leben vermehrt, das sie nach dem Tode ihres Mannes, den Pötteatern entsagend, in Barcelona führte, wo sie im Jahre 1656 starb.

Von ähnlichem Verlauf ist die Lebensgeschichte der Franziska Baltasara, die besonders in der Darstellung der Rollen von Weibern, welche Männerkleidung annehmen, für unübertrefflich galt. Sie war mit dem Gracioso Miguel Ruiz verheirathet und galt für eine der schönsten Zierden der spanischen Bühnen. Sie stand gerade auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes, als sie plötzlich den Entschluß faßte, nicht nur den Schauplatz ihrer bisherigen Triumphe zu verlassen, sondern der Welt gänzlich zu entsagen. Sie zog sich in eine Einsiedelei zurück, in welcher

sie den Rest ihres Lebens in frommen Betrachtungen und so strenger Puse hindachte, daß sie in den Ruf der Heiligkeit kam. Ein Schriftsteller jener Zeit erzählt, bei ihrem Tode hätten die Glocken von selbst geläutet und bei ihrem Leichenbegängniß seien noch verschiedene andere Wunder geschehen. — Das Leben und Ende dieser Schauspielerin ist von Guevara, Antonio Coello und Francisco de Rojas in einer Comödie *La Baltasara* dramatisirt worden.

Eine andere sehr gefeierte Schauspielerin war Angela Dido, welche ihren Namen von der hohen Vortrefflichkeit führte, mit welcher sie die Rolle der Königin von Carthago in dem Trauerspiel „Dido“ von Guillen de Castro spielte. In Bezug auf die übrigen berühmten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit des Lope de Vega muß es uns genügen, hier deren Namen zusammenzustellen:

Juan Rana, nach Saramuel der trefflichste Komiker, der je die spanischen Bühnen betreten; er blühte unter Philipp III. und IV. — Heredia, ein Schauspieldirektor und Acteur, der schon im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eines bedeutenden Rufes genoß; seine gleichfalls mit Auszeichnung genannte Frau, Maria de Heredia, scheint ihn um ein Bedeutendes überlebt zu haben; sie starb zu Neapel im Jahre 1658. — Christobal de Avendaño, gestorben 1635, und Tomas Fernando Gabredo, gestorben 1634, zwei der Gründer der *Cofradia de Nuestra Señora de la Novena*. — Christobal Santiago Ortiz, Valdez, Sánchez, Pedro Sibrian, Melchor de Leon, Borraß, Santander, Miguel Ramirez, Christoval, Gintor, Gerónimo Lopez, Juana de Villalva, Micaela de Lujan, Anna Muñoz,

Gerónima de Burgos. Polonia Perez. Maria de los Angeles. Maria de Morales.

Als Seitenstück zu den schon früher mitgetheilten Schilderungen des Treibens der spanischen Schauspieler möge hier noch ein Araqment aus dem Gran Tacafio des Quevedo stehen. Don Pablo, der Grrischall, erzählt im 22. Capitel dieses komischen Romans Folgendes:

„In einem Wirthshause traf ich eine Truppe Comödianten, welche auf dem Wege nach Toledo begriffen waren. Sie hatten drei Wagen bei sich, und Gott fügte es, daß sich unter ihnen ein Universitätsfreund von mir befand, der dem Studiren entsagt hatte und Schauspieler geworden war. Ich sagte ihm, mir sei daran gelegen, Madrid zu verlassen, und nach Toledo zu gehen. Der Mensch erkannte mich kaum wegen der Schmarre im Gesichte, und hörte nicht auf, sich zu kreuzigen und zu segnen. Endlich erwies er mir für Weis Geld die Freundschaft, von den Andern einen Platz für mich zu erbitten, daß ich mit ihnen ginge. Wir packten uns auf, Männer und Weiber unter einander; eine unter ihnen, die Tänzerin, die auch die Königlinnen und ersten Rollen in der Comödie machte, schien mir außerordentlich frei. Ihr Mann saß eben neben mir, und ohne zu wissen, mit wem ich redete, gab ich ihm zu erkennen, daß ich Lust zu ihr hätte, und fragte ihn: „Wie könnte man wohl Gelegenheit bekommen, diese Dame zu sprechen und etwa zwanzig Escudos mit ihr zu verthun? Denn sie scheint mir so munter, wie schön!“ — „Das kommt mir nicht wohl zu, diese Anweisung zu geben,“ erwiderte er, „denn ich bin ihr Mann. Lassen Sie mich aus dem Spiele; doch, ohne Eifersucht zu reden (denn mich rührt keine), man kann mit

• ihr so viel Geld verthun, wie man will; denn eine so gute und lustige Person gibt es auf der ganzen Erde nicht weiter. Mit diesen Worten sprang er vom Wagen und ging zu einem andern; wie es schien, um mir Platz zu machen, daß ich mich mit ihr unterhalten könnte. Die Antwort des Mannes gefiel mir sehr, und ich sah, daß man von dieser Art Männern mit dem Apostel sagen kann: sie haben Weiber, als hätten sie keine, wiewohl leider in ganz anderem Sinne! Ich machte mir die Gelegenheit zu Nuge. Sie fragte mich, wohin ich wollte, sowie nach meinen Umständen, und meiner Lebensart. Endlich, nach langem Schwagen, verschoben wir unser Rendezvous bis Toledo, und unterhielten uns unter Wegs vortrefflich. Zufälligerweise recitirte ich ein Stück aus der Comödie vom St. Alero, dessen ich mich noch aus meiner Jugend erinnerte. Ich declamirte es so gut, daß ich bei ihnen ein Verlangen erweckte, mich unter sich zu haben. Da sie von meinem Freunde, der bei der Gesellschaft war, meine Unglücksfälle und Widerwärtigkeiten erfahren hatten, so schlugen sie mir vor, unter ihre Truppe zu gehen. Das Comödiantenleben behagte mir so wohl, ich brauchte Unterstützung so nöthig, und die junge Frau hatte mir so sehr gefallen, daß ich mich auf zwei Jahre bei dem Director engagirte; es wurde schriftlich niedergesetzt; er gab mir die Kost und bezahlte mir die Vorstellungen. — Als wir nach Toledo kamen, gab man mir drei bis vier Loas und Gravitätsrollen, die sich wohl zu meiner Stimme schickten, zu studiren. Ich wandte allen Fleiß an, und declamirte die Antritts-Loa auf der Bühne. Es war darin die Rede von einem Schiffe (wovon sie alle handeln), welches vom Sturme

geischlagen und ohne Mundvorrath wäre. Hier ist der Hasen, sagte ich; ich bat wegen der Fehler um Verzeihung, flehte um geneigtes Gehör, und trat ab. Es wurde mir laut zugelacht, und kurz, ich erschien mit Glüd auf der Bühne. Wir spielten dann eine Comödie von einem unserer Schauspieler, von denen ich mit Bewunderung hörte, daß sie auch Dichter seien, da ich geglaubt hatte, daß nur sehr gelehrte und weise Männer und nicht so äußerst unwissende Leute dazu taugten. Aber so weit ist es schon gekommen, daß kein Theaterdirector ist, der nicht Comödien schreibe, und kein Schauspieler, der nicht seine Farce von Mohren und Christen mache, während ich mich erinnere, daß wir früher keine anderen Schauspiele hatten, als von dem guten Lope de Vega und von Ramon. Kurz, diese Comödie wurde den ersten Tag vorgestellt, und Niemand verstand etwas davon. Den zweiten Tag spielten wir eine andere, und Gott wollte, daß sie mit einem Kriege anfang. Ich kam bewaffnet heraus, mit einem runden Schilde; und zu meinem Glücke, denn ich wäre sonst mit Quitten, Apfelsstücken und Melonenschalen niedergemacht worden. Man hat nie einen solchen Wirbelwind von Audzischen und Hohngelächter gesehen, und die Comödie verdiente es auch, indem darin ohne Absicht und Zweck ein König aus der Normandie in Einsiedlerstracht und zwei possenhafte Bediente erschienen. Die Entwicklung des Knotens war nichts Geringeres, als die Verheirathung Aller, und nun urtheile man von dem Uebrigen. Kurz, wir bekamen unsern verdienten Lohn.

Mit unserm Kameraden, dem Poeten, sprangen wir übel um. Ich sagte ihm, er möge bedenken, daß wir noch

so glücklich davon gekommen seien, und solle durch Schaden flug werden. Er gestand mir, daß nichts von der ganzen Comödie von ihm sei, sondern daß er von dem und jenem Stücke etwas genommen und so den Bettlermantel zusammengestickt habe. Das ganze Versehen bestehe nur darin, daß die Lappen schlecht zusammengenäht seien. Er setzte hinzu, wenn es streng genommen würde, so wären alle Schauspieler, welche Comödien schrieben, zum Wiedererzähl verbunden, da sie sich alle Stücke, die sie aufführten, zu Nutzen machten, und da der Vertheil, drei- bis vierhundert Realen zu gewinnen, sie leicht zu solchem Thun veranlaßte. Ueberdies, wenn sie durch die verschiedenen Städte kämen und der Eine oder der Andere ihnen Comödien vorläse, hätten sie sich dieselben aus, um sie anzusehen, und bestöhlen sie, und nachdem sie etwas Albernem hinzugelegt und etwas Gutes weggelassen hätten, gäben sie solche für eignes Gut aus. Er versicherte mich, daß es keinen Schauspieler gebe, der nur eine Strophe auf eine andere Art zu machen wisse. Die Erfindung schien mir nicht übel, und ich gestehe, daß ich selbst geneigt dazu war, weil ich einige Anlage zur Dichtkunst bei mir fand; zumal da ich schon Bekanntschaft mit einigen Dichtern gemacht und den Garcillaso gelesen hatte. Ich beschloß also, mich auf diese Kunst zu legen. Und hiermit, so wie mit Comödienenspiel und Agiren, brachte ich meine Zeit zu, dergestalt, daß ich mir nach Ablauf eines Monats schon einen Namen gemacht hatte, indem ich viele gute Comödien verfertigte und den vorigen Fehler wieder gut machte. Man nannte mich Alonsete, weil ich gesagt hatte, daß ich Alonso hieße, gab mir auch den Zunamen „der Grausame,“ wegen einer schrecklichen Figur, die ich mit

großem Beifalle der Mosqueteros und des Pöbels dargestellt hatte. Ich hatte schon drei Paar Kleider, und andere Direktoren suchten mich von der Gesellschaft zu verführen. Ich sprach schon als Kenner von der Comödie, künſtlich-terte und bekräftigte die berühmtesten Schauspieler, tadelte die Weſten des Finco, lobte die natürliche Haltung des Sanchez, und ſagte, Morales ſei ganz leicht. Man verlangte mein Urtheil über die Dekorationen der Theater und deren Anordnung. Kam Jemand, eine Comödie vorzuſetzen, ſo war ich es, der ſie anhörte. Aufgemuntert durch dieſen Beifall, machte ich endlich als Dichter den Anfang mit einer kleinen Romanze. Gleich darauf verſetzte ich ein Zwischenspiel, und es gieng nicht übel. Ich wagte mich an eine Comödie, und damit ſie etwas Geiſtliches haben möchte, betitelte ich ſie: *Nuestra Señora del Rosario*. Sie hob mit Trompeten an, hatte ihre Seelen aus dem Hefeuer und ihre Teufel, nach damaliger Gewohnheit, mit ihrem „du bu“ beim Weggehen und „ti ti“ beim Auftreten. Den Leuten befiel der Name Satan in den Strophen ungenie, ſo wie auch die Art, wie ich erklärte, daß er vom Himmel gefallen, und dergleichen Dinge mehr. Kurz, meine Comödie wurde geſpielt und gieng außerordentlich wohl. Man ließ mir kaum Zeit, zu arbeiten; denn Verliebte kamen zu mir gelaufen, um Coplan von mir zu haben, der Eine auf die Augenbrauen, der Andere auf die Augen, Jener auf die Hände und Dieſer eine kleine Romanze auf die Haare ſeiner Dame. Jedes hatte ſeinen geſetzten Preis, aber da es noch mehr Buben gab, ſo war ich wohlthätig, damit ſie zu der meinigen kommen möchten. Den Zariſſanen und Almosenbettelern für die Reinen

diente ich mit Villancos; die Blinden unterhielten mich für Gebete, wovon mir jedes mit acht Realen bezahlt wurde. Auf diese Weise machte ich die besten Geschäfte von der Welt, war reich und glücklich, und strebte schon danach, selbst Direktor einer Truppe zu werden.

Eines Tages begegnete mir der lustigste Zufall, der sich denken läßt, und obgleich er zu meiner Schande gereicht, will ich ihn doch erzählen. Wenn ich eine Comödie schrieb, pflegte ich in meine Bedenkammer zu gehen und dort den ganzen Tag zu bleiben. Eine Magd brachte mir dann das Essen und setzte es hin. Ich hatte die Gewohnheit, wenn ich schrieb, sehr laut zu declamiren, als wenn ich auf der Bühne stände. Nun wollte der Teufel, daß ich gerade in der Stunde und in dem Augenblick, da die Magd die Treppe, die sehr eng und dunkel war, mit dem Topfe heraufkam, an der Schilderung einer wilden Jagd dichtete und in den Geburtswehen meiner Comödie mit lautem Geschrei rief:

Hör' dich, hör' dich vor dem Vären!

Nach gerath' er schon zu Ständen,

Nach seht ich er dir im Rücken

Nach gedenkst dich zu verzehren!

Die Magd, welche eine Gallierin war, glaubte bei den Worten „und gedenkst dich zu verzehren,“ daß es wahr sei und daß ich sie warnen wolle. Voll Schrecken suchte sie zu entfliehen, trat in der Verhörung auf ihren Kopf, stülpte die ganze Treppe hinunter, warf den Topf hin, zerbrach die Schüsseln und rannte auf die Gasse, indem sie schrie: „ein Vär zerreißt einen Menschen!“ — So geschwind ich auch hinterher lief, so stand doch schon die ganze Nachbarschaft um mich versammelt und fragte nach dem Vären; und

obwohl ich ihnen beibrachte, es sei ein Irrthum von dem Mädchen gewesen und weiter nichts, als was ich aus der Comödie hergesagt hätte, so wollten sie es doch nicht glauben. Ich bekam also denselben ganzen Tag nichts zu essen; meine Kameraden erfuhren es, und die ganze Stadt machte sich über diesen Zufall lustig. Vergleichene Dinge begegneten mir viele, so lange ich das Amt eines Dichters bekleidete und Comödiant war.

Es trug sich nachmals zu, daß die Gläubiger erfuhren, der Director unserer Truppe (denn an den halten sie sich immer) habe in Toledo gute Geschäfte gemacht. Sie klagten ihn daher, ich weiß nicht wegen welcher Schulden, aus und warfen ihn in's Gefängniß. Dadurch wurde die ganze Gesellschaft zertrübt, und Jeder ging seinen Weg. Meine Kameraden wollten mich zwar zu andern Truppen führen, aber, die Wahrheit zu sagen, ich süßte zu dem Schauspielereien keine rechte Lust, und nur die Noth hatte mich gezwungen, mich dazu zu bequemen. Da ich mich bei Geld und wohlgekleidet sah, so dachte ich auf nichts weiter, als ein lustiges Leben zu führen. Ich nahm also von Allen Abschied, und sie gingen fort."

Die Periode, in welcher die Darstellungen spanischer Comödiantentruppen im Auslande, namentlich in Italien, England und Frankreich, ihre allgemeinste Verbreitung fanden, so wie auch Uebersetzungen und Bearbeitungen castilianischer Bühnensstücke am meisten in Schwung kamen, beginnt erst in dem zweiten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts; allein die Anfänge dieser Erscheinungen lassen

sich viel höher hinauf verfolgen. Von der Frage, ob man in England schon zur Zeit Shakspeare's mit dem spanischen Drama bekannt gewesen sei, ist schon oben gehandelt worden. Die früheste Nachricht von dem Auftreten einer spanischen Schauspielergesellschaft in London ist, wie erwähnt, vom Jahre 1633; am 23. December dieses Jahres spielte Juan Navarro mit seiner Gesellschaft vor König Karl I.²²⁴⁾; die ältesten englischen Dramen, die sich unweifelhaft als Nachahmungen castilianischer anfündigen, gehören der Zeit Karl's II. an; doch haben wir oben die Gründe angeführt, welche auf eine weit frühere Bekanntschaft der englischen Dramatiker mit denen der Halbinsel schließen lassen. — Die Nachrichten von der Verbreitung spanischer Comödien und Comödianten in Italien sind positiver und steigen in noch frühere Zeit hinauf. Hier waren, wie wir wissen, schon die Stücke des Torres Navarro gespielt worden. Die von zahlreichen Spaniern bewohnten Städte Neapel und Mailand versprachen den spanischen Schauspielertruppen eine reichliche Ernte. Allein diese Truppen beschränkten sich nicht auf die genannten Städte, sondern durchzogen das ganze Land. Der Vater Tomas Hurtado erzählt von spanischen Comödianten, die unter dem Pontificat Gregor's XV. (1621—23) in Rom Vorstellungen gegeben hätten²²⁵⁾, und in dem Leben der Actrice Maria Catero lesen

²²⁴⁾ „10 l. paid to John Navarro for himself and the rest of the company of Spanish players for a play presented before his Majesty Dec. 23d 1633. — Office-book of the Lord Chamberlain. Collier, Vol. II. pag. 69

²²⁵⁾ Tomas Hurtado. Tractatus varii resolutionum moralium, pars posterior, pag. 187.

wir, sie habe sich beständig bei den Schauspielergesellschaften, welche Italien durchzogen, aufgehalten, ohne je nach Spanien zu kommen. Nach Niccoboni nahm seit dem Jahre 1620 der Geschmack an spanischen Theaterstücken in Italien so überhand, daß Uebersetzungen und Nachahmungen der Stücke des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen die originalen Trauer- und Lustspiele der Italiener beinahe gänzlich von der Bühne verdrängten ²²⁶). Der berühmte Verfasser des *Adone*, Marino, sagt in seiner Trauerrede auf Lope's Tod, es sei in Italien und Frankreich üblich, daß die Theaterdirectoren, um den Gewinn von ihren Vorstellungen zu erhöhen, auf den Anschlagzetteln ankündigten, die aufzuführende Comödie sei von der Erfindung des Lope de Vega, und dieser bleibe Name genüge, um so viele Zuschauer herbeizuloden, daß weder das Haus die Menschenmenge, noch die Casse die Einnahme zu fassen vermöge ²²⁷).

In noch größerem Maasse, als in Italien, wurden die Mimen der spanischen Theaterdichter in Frankreich ausgedeutet. Schon die Kriege Franz I. hatten dazu gedient, das castilianische Idiom jenseits der Pyrenäen zu verbreiten; die Vermählung Ludwig's XIII. mit Anna Mauricia, Tochter Philipp's III., brachte diese Sprache am Pariser Hofe noch mehr in Aufnahme. Es ist in hohem Grade wahr-

²²⁶) Niccoboni, *Histoire du Theatre Italien*, T. I. pag. 47.

²²⁷) *Stati per onore di Lope il censuoso ed appianato delle nationi, poiche in Italia e Francia quelli che rappresentano Commedie per accrescere il guadagno mettono nei Cartelli, che rappresentano un soggetto di Lope de Vega, e con questo manca loro l'ultra per la gente e fanno per i danari, tirano molto*, T. XXI. §. 10.

scheint, daß schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts spanische Comédianten in Paris Vorstellungen gegeben haben, wiewohl es uns nicht gelungen ist, bestimmte Nachrichten hierüber aufzufinden. Die Witte von der Truppe des Sebastian de Prado, welche mit Philipp's IV. Tochter, der Infantin Maria Teresa, nach *Spanien* ~~Frankreich~~ kam, gehört der nächstfolgenden Abtheilung der spanischen Theatergeschichte an. Ganz unweidentlich aber gibt sich die Einwirkung der spanischen Dramatiker auf die französischen auch schon während der vorliegenden Periode in den vielen Stücken kund, welche diese ganz oder theilweise von jenen entlehnt haben. Die Franzosen des sechzehnten Jahrhunderts selbst haben hieraus kein Hehl gemacht. Corneille und Molière verschweigen nicht, wie viel sie den Spaniern verdanken; Fontenelle, der Neffe des Corneille, sagt geradezu: „Zur Zeit meines Uebens war es gebräuchlich, fast alle Stoffe bei den Spaniern zu borgen, welche ein so großes Uebergewicht in diesen Materien besaßen;“ und Voltaire gesteht ein, „daß Frankreich Spanien seine erste wahre Tragödie und sein erstes Charakterstudium verdanke.“ Wenn der letztgenannte Autor weiter sagt: „Die Franzosen haben sich zur Zeit Ludwig's XIII. und XIV. mehr als vierzig dramatische Arbeiten der Spanier angeeignet,“ so muß man diese Angabe noch für viel zu gering halten. Einige besonders berühmte Beispiele solcher Entlehnungen, wie der *Sid* und der *Menteur* des Corneille, das *Ventiu de Pierre* von Molière sind unter den Artikeln Guillen de Castro, Alarcon und Tirso de Molina schon erwähnt worden. Diese Stücke sind eingestandener Maassen Bearbeitungen berühmter spanischer Originale; allein es finden sich noch

seht viele andere französische Traget- und Lustspiele, welche ohne Anerkennung der Schuld von denselben Mähdigern gebergt sind. Es kann nicht unsere Absicht sein, hier ein genaues und vollständiges Verzeichniß dieser Unwendungen zu liefern; denn wenn es auch minder unerfreulich wäre, lange und mühsame Nachforschungen in einer Liebdehnte anzustellen, so würde doch eine solche ausführliche Untersuchung in einer Geschichte des Spanischen Theaters am unrechten Plage stehen. Wir begnügen uns daher die Geschichte dieser Plünderung nur im summarischen Abriss darzustellen und die bemerkenswertheften Plagiate anzuführen, welche die französischen Dichter an Pope und seinen Zeitgenossen verübt haben. Der noch zahlreichen Gattungen aus Galerien und den Späteren kann erst im folgenden Bande gedacht werden.

Schon der überauskritische Theaterkritiker HADRY (man hätte wohl Muth, ihn Dichter zu nennen; seine Thätigkeit fällt in die Jahre 1680 — 1690) kannte und benutzte die Fundgrube ansehnlicher Erfindungen und spannender Verwicklungen, welche die spanische Poesie darbot. Unter den 11 Stücken von ihm, die gegenwärtig noch von den 1680, welche er verfaßt haben soll, übrig sind, befinden sich mehrere aus dieser Quelle gebergt, so die *Polissonade* nach der *Diana* des Montemayor und die *Force du sang* nach einer Novelle des Montemayor. Eine Benutzung spanischer Comédien kommt unter seinen noch vorhandenen Schauspielen nicht vor, doch ist wohl anzunehmen, daß er auch von diesem Vortheile zu Gebrauch gemacht hat, wie die Nahe seiner verlierten gegangenen Werke vermuthlich darthun würde.

An der Spitze der französischen Dramatiker, deren Werke fast durchaus Nachahmungen spanischer sind, steht Molière, und zwar nicht bloß der Zeit, sondern vielleicht auch dem Werthe nach. Er zeigt einen empfänglichen Sinn für die Schönheiten seiner Originale und ein entschiedenes Talent, dieselben wiederzugeben. In seiner *Belle Alfrède* (nach der *Hermosa Alfréda* des Lope de Vega), seiner *Laure persécutée* (nach der *Laura perseguida* desselben Dichters), seinem *D. Lope de Cordoue* (nach eben dessen *Lope de Cordoba*) ist das poetische Gelehrte, die Gluth der Phantasie und die Lebendigkeit der Darstellung, welche uns in den Gemälden des spanischen Dichters entzückt, zwar etwas abgeschwächt, aber doch immer noch mit einem Theil des ursprünglichen Glanzes in die Copien übergegangen. Dasselbe kann man von seinen *Occasions perdues* (nach Lope's *Ocasión perdida*) und seinem *D. Bernand de Cabrère* (nach der *Comédie La adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera* von Mira de Mesa) rühmen. *La Huguette de l'oubli* ist eine Nachahmung der *Sortija del olvido* von Lope de Vega und hat später den Gedanken zu einem der besten französischen Lustspiele, dem *Roi de Cocagne* von Feytaud beigegeben. Wären Molière's Nachfolger auf dieser Bahn fortgeschritten, man hätte der französischen Bühne von Molière wünschen können. Aber leider schlug schon Corneille in seinen Bearbeitungen spanischer Tragen einen Weg ein, auf welchem die Irrthümer der letzteren glänzend zu Grunde gerichtet werden mußte. Wir haben schon gesehen, wie vollkommen in seinem Geiste alle Schönheiten der bewundernswürdigen Tragödie des Quixote de Castro untergegangen sind, wie er das gött-

und lebensvolle Lustspiel des Marcon, *La verdad sospechosa* in eine trockne und langweilige, gar nicht mehr in's Bereich der Poesie gehörende, Studie umgewandelt. Unter seinen übrigen Dramen sind *Don Sancho d'Aragon* dem *Palacio confuso* des Lope de Vega, *La Suite du Monsieur* eben dessen *Amar sin saber a quien* nachgeahmt. Sowohl gehören diese beiden Dramen zu den besten der französischen Literatur; nur wolle man sie nicht mit den trefflichen Originalen vergleichen, denn dann tritt Corneille's mangelnder Verstand für die Poesie sogleich aus's unabweisbarste hervor. Die Erfindung in den genannten Schauspielen ist so glücklich, ihre innere dichterische Lebenskraft so unvergänglich, daß wohl keine Bearbeitung dieselbe ganz zu zerstören vermag; aber der *Frangais* hat kaum irgend etwas, als das bürre Gerippe der Handlung, in seine Verarbeitung hindüberzunehmen vermocht und deren Bewegung noch vielfach durch das anglische Einschnüren in die Regeln gelähmt; aller Farbenreichtum der Poesie ist zerstört und der lebendige Körper zur Mumie angetrocknet. Ob Lope's *Houzada hermana* wirklich, wie man behauptet hat, das Vorbild zu Corneille's *Horace* betitelten habe, wollen wir dahingestellt sein lassen; die Fausche der Uebersetzung greifen beiden ~~und~~ wenigstens nicht sehr hervortretend.

Nicht glücklicher, als der größte Tragiker, war der erste Lustspieldichter Frankreichs in seinen Entlehnungen aus dem Spanischen. Selbst Molière's *Pandolente* räumen dies ein, indem sie seine dithyrambischen Stöße für seine schwächsten erklären, was unstrittig viel sagen will. Ist Gebrauch, den Molière von spanischen Dramen gemacht

hat, ist sehr ausgedehnt gewesen und gibt sich nicht allein in den Lustspielen kund, deren ganzer Plan bei den Dichtern des südlichen Volks geborgt ist, sondern auch in anderen, in welchen nur einzelne Scenen und Situationen fremdes Eigenthum sind. Zu jenen gehört (mit Uebergang der Bearbeitungen Calderon'scher und Moreto'scher Stücke, von denen erst später die Rede sein kann) *Le médecin malgré lui*. Diese Fosse ist, der Grundlage ihrer Handlung nach, aus Pope's *Acero de Madrid*, allein sie bietet in der Scene, wo Sganarelle den Léandre für einen Apotheker ausgibt, um ihm eine Zusammenkunft mit Lucinda zu verschaffen, zugleich eine Erinnerung an einen ähnlichen Auftritt in der *Figida Arcadia* des Tirso de Molina. *L'amour médecin* hat zwar mit Tirso's *Amor medico* nichts weiter gemein, als den Titel, da die Action eine ganz andere ist; dagegen sind Scene III und IV des zweiten Actes aus einem anderen Drama desselben Dichters geschöpft, nämlich aus der *Venganza de Tamar* (siehe den Anfang des zweiten Actes). — Die berühmte Veröhnungsscene im *Tartüffe* ist dem *Perro del hortelano* des Lope de Vega entnommen, und *L'école des maris* zeigt in mehreren Scenen offenbare Erinnerungen an eben dessen *Discreta enamorada* und *El mayor imposible*.

Wenn nun schon die beiden größten französischen Dramatiker in ihren Umarbeitungen spanischer Dichter so wenig zu ihrem Vortheil erscheinen, was läßt sich erst von den geringeren Comödienschreibern jener Zeit erwarten? In der That haben auch diese jene Quelle aufs fleißigste ausgebeutet. So ist, um nur einige Beispiele anzuführen, *La jalouse d'elle même* von Boissier nach Tirso's *Ze-*

lona de si misma, *L'absent chez soi* von d'Quville nach *lope's Ausente en su lugar*, *L'amour médecin* von *Sainte-Marthe* nach *Lirio's Amor medico*, desselben *Aimer sans savoir* qui nach *lope's Amar sin saber á quien*, so sind ferner fast alle Stücke von *Montfleury*, *Mavret*, *Scarron*, *Thomas Corneille*, *Voisobert*, d'Quville und die älteren von *Quinault* Bearbeitungen spanischer Originale. Wir machen diesen Schriftstellern an sich aus ihren Entlehnungen keineswegs einen Vorwurf. Gewiß muß dem Dichter das Recht zugestanden werden, die Erfindungen und Gedanken Anderer zu benutzen. So hat *Shakespeare* die Idee zu einigen seiner Stücke oder zu einzelnen Scenen derselben aus Arbeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen geschöpft, so haben auch die spanischen Dramatiker sich gegenseitig Manches zu verdanken. Aber was man bei diesem Verfahren unbedingt verlangen muß, ist, daß der Autor, der sich auf solche Art fremdes Gut zu eigen macht, dasselbe poetisch durchdringe und umgestalte, es aus seinem Geiste mit neuen dichterischen Elementen ausstattet und mit verjüngter Lebenskraft hervorgehen lasse. Wenn diese Forderung zu hoch gespannt scheint, der wird doch wenigstens inwiefern, daß der Umarbeiter schon vorhandener Werke Sympathie für die Schönheiten derselben zeigen und ihre Vorzüge, statt sie zu verwischen, möglichst prägnant herausarbeiten müsse. Wer diese Ansprüche nicht erfüllt, der heißt mit Recht ein geistloser Plagiator. Wie aber bestehen nun die genannten Franzosen vor solchen Anforderungen? Sie bemächtigen sich eines spanischen Schauspiels, pressen das Material seines Inhalts heraus, entfernen auf's sorgfältigste allen

poetischen Schmuck, bringen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Feuer und Leben der Darstellung den Sögen der drei Einheiten zum Opfer — und auf diese Art wird aus dem „rohen und regellosen“ Originalgedicht, oder vielmehr aus Bruchstücken und flüchtigen Reminiscenzen davon, eine classische Tragödie oder Comödie. Statt des dichterischen Schwunges dort, haben wir hier prosaische Nüchternheit, statt des Reichthums und der Wahrheit der Motive eine an allen Gliedern gelähmte und sinnlos verknüpfte Handlung, statt der hinreißenden Rapidität des Dialogs das schleppendste Gespräch, statt des entzückenden und das Ohr verauschenden Wechsels harmonischer Klänge das monotone Geklapper des Alexandrineres. In der That, nur in so fern, als es allerdings nicht Jedem möglich ist, treffliche Originale so ganzlich zu vernichten, daß auch kaum eine Spur ihrer ursprünglichen Vorzüge übrig bleibt, nur in dieser Rücksicht kann den französischen Bühnenscribenten Talent zugesprochen werden. Wehe daher dem unglücklichen spanischen Dichter, über den dieser Heuschreckenschwarm herabgefallen ist, und wehe der lebendigen Herrlichkeit seiner Vorste! Aber Schmach den schamlosen Kritikern, welche aus National Eitelkeit oder dumm-ahergläubischer Verehrung Voltaire'scher Präcepte sich nicht scheuen haben, diese ganz verachtungswürdigen Productionen als Vervollkommnungen ihrer Vorbilder anzupreisen!

In wie weit spanische Theaterstücke schon in der vorliegenden Periode auch in andere Länder, als die bisher genannten, Eingang gefunden haben, darüber sind uns nur einzelne fragmentarische Notizen gekommen. Ihre Verbreitung in den Niederlanden, wo mehrere Bände da-

von nachgedruckt wurden, unterliegt keinem Zweifel. Daß Lope's Schauspiele schon im Beginn des 17. Jahrhunderts ihren Weg auch nach Amerika gefunden hatten und dort mit Beifall aufgenommen worden waren, sieht man aus der Vorrede zum *Peregrino en su Patria*. Es es sich mit der Behauptung Sismondi's, daß an den Höfen von Wien und München spanische Comödien aufgeführt worden seien, richtig verhalte, möge dahingestellt bleiben, da wir hierüber nichts aufzufinden vermocht haben; daß deren aber im Serail zu Constantinopel durch Morisken und spanische Sklaven, welche sie von Venetianischen Kaufleuten erhandelten, gespielt wurden, scheint nicht bezweifelt werden zu können ²¹⁰).

²¹⁰⁾ Entre las mugeres que entonces tenía el Sultan Amath era la mas querida una cierta Señora Andalus, que fue cautiva en uno de los puertos de España: esta holgava notablemente de ver representar a los cautivos Christianos algunas Comedias, y ellos desearon de su favor y amparo las estudiaban, comprándolas en Venecia a algunos mercaderes Judios para llevarlaslos, de que yo oi cuenta de su Embajador entonces para el Conde de Lemus, encareciendo lo que este genero de entretención se estende por el mundo, despues que con mas cuidado se divide en temas. Quiso nuestro Felisardo agrader á la Gran Sultana Doña Maria y estudio con otros mancebos, nosi cautivos como de la capatzen de los Moros, la Comedia de la Fuerra lastimosa. — Lope de Vega Novelas, VI. Dedicando por la honra, Obras sueltas Tom. VIII. pag. 83. — B. auch Cervantes, la Gran Sultana, Jerunda III.

Anhang.

— 0 —

**Verzeichniß der dramatischen Werke des Lope
de Vega.**



I.

Die große Sammlung der Schauspiele des Lope de Vega.

Im Folgenden ist das von Nicolaò Antonio ge-
lieferte Inhaltsverzeichnis der alten Gesamtausgabe von
Lope's Comédien so viel wie möglich vervollständigt worden.

Las Comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio.

Erster Band.

Valencia, 1604. Valladolid, 1604. Zaragoza, 1604.
Madrid, 1604. Antwerpen, 1607.

1. Los donaires de Matico. 2. Carlos el perseguido. 3. El
cerco de Santa Fe. 4. Vida y muerte de Vamba. 5. La
traición bien acertada. 6. El hijo de Reduan. 7. Nacimiento
de Ursua y Valentin. 8. El casamiento en la muerte, y hecho
de Bernardo del Carpio. 9. La Escalantea zelosa. 10. La
amistad pagada. 11. La Comedia del molino. 12. El testimonio
vengado. Arsch (wie) Loon

Die Ausgaben dieses Bandes von Valladolid, 1600 und Hal-
land, 1617 enthalten außer den zwölf Comédien und noch sechs
sonstigen Schauspielen: La Melicandra, El padre engañado, El
Cupido, El doctor simple, Pedro Hernandez y el Corregi-
dor, Los alimentos, Los negros de Santo Thome, El Indiano.
La cuna, Los ladrones engañados, La dama fugida, La en-
demoniada.

Zweiter Band.

Madrid, 1609. Valladolid, 1609. Barcelona, 1611.
Brüssel 1611.

1. La fuerza lastimosa. 2. La ocasión perdida. 3. El gallardo Catalán. 4. El Mayorazgo dudoso. 5. La Condesa Matilde. 6. Los Benavides. 7. Los comendadores de Cordova. 8. La Bella mal casada. 9. Los tres diamantes. 10. La quinta de Florencia. 11. El padrino despuando. 12. Las fiestas de Madrid.

Dritter Band.

Eit in diesem Bande enthalten Städte sind schon eben Zeit
432 revidirt worden.

Vierter Band.

Madrid, 1614. Pampelena, 1614.

1. Laura perseguida. 2. Nueva mundo de Colon. 3. El asalto de Montrique por el Principe de Parma. 4. Peribáñez y el Comendador de Ocaña. 5. El Ginuven liberal. 6. Los torneos de Aragon. 7. La boda entre dos maridos. 8. El amigo por fuerza. 9. El galán Contrucho. 10. Los embustes de Celoso. 11. La fe rompida. 12. El tyrano castigado.

Fünfter Band.

Eit in eben Zeit 433.

Sechster Band.

Madrid, 1615.

1. La batalla del honor. 2. La obediencia leonada y primer Carlos de Ungría. 3. El hombre de hora. 4. El asvix con mala estrella. 5. El cuerdo en su casa. 6. La Reina Juana de Napoles. 7. El Duque de Vinea. 8. El secretario de si mismo. 9. El llegar con ocacion. 10. El testigo contra si. 11. El marmol de Velmarco. 12. El mejor maestro el tiempo.

Siebenter Band.

Madrid, 1617.

1. El villano en su rincón. 2. El castigo del discreto. 3. Las gobernadoras de Escabidos. 4. El Gran Duque de Moscovia.

5. Los pases de los Reyes y judía de Toledo. 6. Los Porcelos de Murcia. 7. La hermosa aborrecida. 8. El primer Vajardo. 9. La viuda casada y doncella. 10. El principe despedido. 11. La Serrana de la Vera. 12. S. Isidro de Madrid.

Achter Band.

Madrid, 1617.

1. Despertar a quien duerme. 2. El anuelo de Fenisa. 3. Los locos por el cielo. 4. El mas galán Portugués Duque de Berganza. 5. El Argel fugido y renegado de amor. 6. El puester Gede de España. 7. La prision sin culpa. 8. El esclavo de Roma. 9. La imperial de Othon. 10. El niño inocente de la guardia.

Neunter Band.

Madrid, 1617 und 1618.

1. La prueba de los ingenios. 2. La doncella Theodor. 3. El Hamete de Toledo. 4. El ausente en el lugar. 5. La niña de plaza. 6. El animal de Ungria. 7. Del mal la menor. 8. La hermana Alfreda. 9. Los Fances de Barcelona. 10. La varona Castellana. 11. La dama boba. 12. Los melindres de Belian.

Zehnter Band.

Madrid, 1618.

1. El galán de la Membrilla. 2. La venganza venturosa. 3. D. Lope de Cardona. 4. La humildad y la soberbia. 5. El amante agradecido. 6. Los Guanchos de Tenerife, y conquista de Canaria. 7. La octava maravilla. 8. El sembrar en buena tierra. 9. Las Chaves de Vallalva. 10. Juan de Dios y Antea Martin. 11. La burgalesa de Lerma. 12. El poder vendido y amor premiado.

Elfter Band.

Madrid, 1618.

1. El perro del bartolano. 2. El azero de Madrid. 3. Los dos castellanos tomados y zambiletes de Madrid. 4. Obras con amoros. 5. Servir a señor discreto. 6. El principe perfecto. 7. El amigo hasta la muerte. 8. La lucha por la honra. 9. El mayordomo de la Duquesa de Anad. 10. El arsenal de Sevilla. 11. La fortuna merecida. 12. La Tragedia del Rey D. Sebastian, y bautismo del principe de Marruecos.

Zwölfter Band.

Madrid, 1619.

1. Ello dirá. 2. La sortija del olvido. 3. Los enemigos en casa. 4. La corteja de España. 5. Al pasar del arroyo. 6. Los hidalgos de la Aldea. 7. El marques de Mantua. 8. Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados. 9. Lo que ay que har del mundo. 10. La firmeza en la dencicha. 11. La desdichada Estefania. 12. Fuente ovejuna.

Dreizehnter Band.

Madrid, 1620.

1. La Arcadia. 2. El balcon de Federigo. 3. El remedio en la dencicha. 4. Los esclavos libres. 5. El desconfinado. 6. El Cardenal de Belen. 7. El Alcalde mayor. 8. Los locos de Valencia. 9. Santiago el verde. 10. La Francescilla. 11. El desposorio encubierto. 12. Los Españoles en Flandes.

Vierzehnter Band.

Madrid, 1620.

1. Los amantes sin amor. 2. La villana de Getafe. 3. La gallarda Toledana. 4. La corona merecida. 5. La viuda Valenciana. 6. El cavallero de Alcaza. 7. Pedro carbonero. 8. El verdadero amante. 9. Las almenas de Toro. 10. El bobu del colegio. 11. El cuerdo loco. 12. La ingratitud vengada.

Fünfzehnter Band.

Madrid, 1621.

1. La mal casada. 2. Querer la propia desdicha. 3. La vengadora de las mugeres. 4. El cavallero del Sacramento. 5. La santa Liga. 6. El favor agradecido. 7. Las hermanas Father. 8. El leal criado. 9. La buena guarda. 10. Historia de Tobias. 11. El ingrato arrepentido. 12. El Cavallero del milagro.

Sechszehnter Band.

Madrid, 1622.

1. El premio de la hermanura. 2. Adonis y Venus. 3. Los prados de Leon. 4. Mirad a quien alabais. 5. Las mugeres sin hombres. 6. La tabula de Fesces. 7. El laberinto de Urtica.

8. La serrana de Tormes. 9. Las grandezas de Alexandro.
10. La Felisarda. 11. La inocente Laura. 12. Lo sagido
verdadero.

Siebzehnter Band.

Madrid, 1622.

1. Con su pan se lo coma. 2. Quien mas no puede. 3. El
soldado amante. 4. Muertos vivos. 5. El primer Rey de Ca-
stilla. 6. El Domine Lucas. 7. Lucinda perseguida. 8. El rui-
señor de Sevilla. 9. El sol parado. 10. La madre de la mejor.
11. Jorge Toledano. 12. El hidalgo Abencerrage.

Achtzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. Segunda parte del principe perfeto. 2. La pobreza esti-
mada. 3. El divino Africano. 4. La pastoral de Jacinto. 5.
El honrado hermano. 6. El Capellan de la Virgen. 7. La piedad
executada. 8. Las famosas noturnas. 9. La campana de Ara-
gon. 10. Quien no ama no haga fieros. 11. El rustico del
Cielo. 12. El valor de las mugeres.

Neunzehnter Band.

Madrid, 1623.

1. De coartio a coartio. 2. Amor secreto hasta zelos. 3.
La inocente sangro. 4. El acraña humano. 5. El hijo de los
leones. 6. El conde Fernan Gonzalez. 7. D. Juan de Castro
primera, y 8. segunda parte. 9. La limpieza non manchada.
10. El vellocino de oro. 11. La mocedad de Roldan. 12. Car-
los V. en Francia.

Zwanzigster Band.

Madrid, 1625.

1. La discreta venganza. 2. Lo cierto por lo dudoso. 3.
Pobreza no es vileza. 4. Arasco domado. 5. La ventura sin
buscalla. 6. El valiente Cepedes. 7. El hombre por su pa-
labra. 8. Roma abrasada. 9. Viriud pobreza y muger. 10.
El Rey sin reyno. 11. El mejor mozo de Kapahn. 12. El ma-
rido mas firme.

Einundzwanzigster Band.

Madrid 1635.

1. La bella Aurora. 2. Ay verdades que en amor. 3. La
beba para los otros y discreta para si. 4. La noche de S. Juan.

5. El castigo sin venganza. 6. Los bandos de Mena. 7. El mejor Alcalde el Rey. 8. El premio del bien hablar. 9. La victoria de la horra. 10. El pindoso Aragones. 11. Los Tellos de Meneses. 12. Por la puente Juanan. Dieser Band enthält, da Lope schon tot war.

Zweihundzwanzigster Band.

Madrid, 1635.

1. Quien todo lo quiere. 2. No son todos rusecheros. 3. Amar, servir y esperar. 4. Vida de S. Pedro Nolasco. 5. La primera informacion. 6. Nadie se conoce. 7. La mayor victoria. 8. Amar sin saber a quien. 9. Amor pleito y desafio. 10. El labrador venturoso. 11. Los trabajos de Jacob. 12. La carbonera. Sin anbrer 13. Band de las Comedias de Lope de Vega y las mejores que hasta ahora han salido, Zaragoza, 1636 (auf der königlichen Bibliothek zu Paris befindlich) enthält folgende Stücke:

Nunca mucho costó poco (von Alarcon). Di mentira encará verdad. La carbonera. La amistad y la obligacion. La verdad sospechosa (von Alarcon). Quien bien ama tarde olvida. Amar sin saber a quien. El marques de las Nubas. Lo que ha de ser. La lentid en el agravio. En los indicios la Culpa. La Intencion castigada.

Treihundzwanzigster Band.

Madrid, 1638.

1. Contra valor no ay desdicha. 2. Las batuecas del Duque de Alva. 3. Las cuentas del gran Capitan. 4. El pindoso Veneciano. 5. Furbar hasta morir. 6. El robo de Dina. 7. El saber puede dañar. 8. La embidia de la nobleza. 9. Los pleitos de Inglaterra. 10. Los Palacios de Galiana. 11. Dios haze Reyes. 12. El saber por no saber, y vida de S. Julian de Alcañá de Henares.

Vierhundzwanzigster Band.

Madrid, 1640.

1. El palacio confuso. 2. El ingrato. 3. La tragedia por los Zelos. 4. El labrador venturoso. 5. La creacion del Mundo. 6. La despreciada querida. 7. La industria contra el poder y el honor contra la fuerza. 8. La posia hasta el temor. 9. El juez de su misma causa. 10. La cruz en la sepultura. 11. El boorado con su sangre. 12. El hijo sin padre.

Derselbe Band.

Zaragoza, 1633.

1. La ley executada. 2. Selvas y bosques de Amor. 3. Examen de maridos. 4. El que diran. 5. Lo honra por la muger. 6. El amor vandolero. 7. La mayor desgracia del Emp. Carlos V., y hechizera de Argel. 8. Ver y no creer. 9. Dineros sin calidad. 10. De quando aca nos vino. 11. Amor pieto y desafio. 12. La mayor vitoria.

Derselbe Band.

Zaragoza, 1641.

Guardar y guardarse. La hermosa fra. El Cavallero de Olmedo. El bastardo Mudarra. La ilustre Fregosa. El Nacimiento de Christo. Los Ramirez de Arellano. Don Gonzalo de Cordova. San Nicolas de Tolentino. Los peligros de la ausencia. Servir a buenos. Barlan y Joaafa.

Fünfundzwanzigster Band.

Zaragoza, 1647.

1. La esclava de su galan. 2. El desprecio agradecido. 3. Aventuras de D. Juan de Alarcos. 4. El mayor imposible. 5. La vitoria del Marques de Santa Cruz. 6. Los cautivos de Argel. 7. Castelvieco y Montecsa. 8. De lo que à de ser. 9. El ultimo Godo. 10. La acedad del discreto. 11. El juea en su caasa. 12. Los embustes de Fabia.

II.

La Vega del Parnaso.

Madrid 1637.

1. El guante de Doña Blanca. 2. La mayor virtud de un Rey. 3. Las bizarrrias de Belian. 4. Porfiando vence Amor. 5. El desprecio agradecido. 6. El Amor enamorado. 7. La mayor vitoria de Alemania. 8. Sino vieras las mugeres.

III.

Fiestas del Santissimo Sacramento en doce Autos sacramentales con sus Loas y Entremeses.

Madrid, 1644.

Auto: El nombre de Jesus. El Heredero del Cielo. Los acreedores del Hombre. Del Pan y del Palo. El Misericordioso. Las Aventuras del Hombre. La Siega. El Pastor Lobo. La Vuelta de Egipto. El Niño Pastor. Los Cantares. La Puente del Mundo. **Entremeses:** El Letrado. El Soldadillo. El Poeta. El Robo de Helena. La Hechicera. El Marques de Alfarache. El Degollado. La Muestra de los Carros. Los Organos. El Remedador. Dada mi muger. Las Comparaciones.

IV.

Verzeichniß der Comödien des Lope de Vega aus der Vorrede zum Peregrino en su patria.

(S. oben Seite 206. Den Titeln der Stücke, welche gegenwärtig noch vorhanden und mit bekannt sind, ist ein § vorgesetzt.)

Los Amazonas.	El Viage del hombre.
Hero y Leandro.	La Tragedia de Ariana.
§El Nacimiento.	El Zagal en la verdad.
La Condesa.	§El Lacayo fugido.
La Infanta Inberrera.	Los Zelos satisfechos.
La Pastoral de Albania.	El Medico enamorado.
Los Cautivos.	§La Serrana de Tormes.
El Degollado fugido.	El Africano cruel.
El Cerco de Toledo.	La Infanta desesperada.
El Otomano famoso.	Los Padres engañados.
Sarracinos y Alfaraches.	El Meson de la Corte.
Los amores de Narciso.	El Jardin de Valerian.
Las Guerras civiles.	El Urso de Valencia.

§La Ingratitud vengada.
 Maza furiosa.
 Alfonso el afortunado.
 El Casamiento dos veces.
 §El Hijo de Reduan.
 §El Soldado amante.
 El Ganso de oro.
 La Palabra mal cumplida.
 La Difunta pleytenda.
 El Cerco de Oran.
 La Abderite.
 Quelfos y Gibelinos.
 La Competencia engañada.
 El Principe melancólico.
 §Adonis y Venus.
 §El primer Rey de Castilla.
 §El testimonio vengado.
 Los Torneos de Valencia.
 La Peregrina.
 Garcilaso de la Vega.
 §Los Embustes de Fobia.
 El Conde D. Thomas.
 Payques y Cupido.
 El Pago de la Reyna.
 Los Fregones y Adornos.
 §El Vaquero de Moraña.
 El Hijo venturoso.
 La Mustañosa.
 La Matrona conotante.
 §La Viuda Valenciana.
 El Cirujano.
 Balarda furiosa.
 La Vizcayna.
 §El Sol parado.
 §Los Comendadores.
 El Alayde de Madrid.
 El Turco en Viena.
 El Galan ocarmentado.
 Romulo y Remo.
 La Dama estudiante.
 §La Traycion bien acertada.
 El Esomigo engañado.

El buen agradecimiento.
 Los Monteros de Espinosa.
 El pleyto de Lagalaterra.
 El Duque de Alva en París.
 Conquista de Tremexen.
 §El Muetro de danna.
 §El Demino Lucas.
 §Los Chaves de Villalva.
 §Los Muertos vivos.
 San Roque.
 La Valeriana.
 El Roberto.
 La Suerte de los tres Reyes.
 La Semiramia.
 El Galan agradecido.
 Antonio Roca.
 §La Varona Castellana.
 El Principe de Marruecos.
 §Monedades de Roldan.
 §Los Amantes sin amor.
 Los Peraltas.
 Fray Martin de Valencia.
 Pimentelos y Quiñones.
 El amor constante.
 El Hijo de si mismo.
 Los Endimas.
 Los Quinas de Portugal.
 §Lucinda perseguida.
 §El Cuerdo loco.
 §Los Esclavos libres.
 §El Despeñado.
 §El Arcañ de Sevilla.
 §La Gallarda Toledana.
 §La Corona morecida.
 §Pedro carbonero.
 §El Marmol de Echardes.
 §El Favor agradecido.
 §El Caballero del milagro.
 §El Leal orlado.
 La Reyna loca.
 §El Argel fugido.
 §El Esclavo de Roma.

- El Bosque amoroso.
 §Los Locos por el cielo.
 La Perdición de España.
 §Angelica en el Catal.
 La Cadena.
 §La Prisión sin culpa.
 La Barbara del cielo.
 §Los Fajardos.
 San Andres Carmelita.
 Neron cruel.
 El primero Medico.
 El Capitan Juan de Urbina.
 San Segundo de Avila.
 El Cerco de Madrid.
 La Torre de Hercules.
 Los Guzmanes de Toral.
 El Conde Dirlas.
 §El Matico.
 Cegrica y Braccerrajes.
 El Tonto de la aldea.
 §La Esculapica zelosa.
 El Saltador agraviado.
 §El Verdadero amante.
 Roscervallion.
 §La Francesilla.
 El Rico avariento.
 La Muerte del maestro.
 La Inclination natural.
 §El Padrino despoando.
 San Julian de Cuenca.
 §La Bella mal maridada.
 §El Perseguido.
 La Pocella de Francia.
 §El Caballero de Illeucas.
 Abindernon y Narbaen.
 §El Marqués de Montun.
 §El Ingrato arrepentido.
 El Sufrimiento premiado.
 §Uraon y Valentin.
 Segunda de Uraon.
 §Feria de Madrid.
 Uraon de Rodamonte.
 La Ginovesa.
 El Espiritu Angido.
 Las Gallardas Macedonias.
 §El Ruñan Construcho.
 El Principe inocente.
 Burlas de amor.
 La Sierra de Kapadán.
 El Barbaro gallardo.
 La Pastoral de la oirga.
 La Pastoral encasada.
 La Pastoral de los celos.
 El Rey de Frisia.
 §Jorge Toledano.
 §Los tres diamantes.
 El Caballero mudo.
 La Envidia y la privanza.
 El Amor desatiando.
 La Imperial de Toledo.
 San Tirio de Kapán.
 §Los Horacios.
 §La Pobreza castigada.
 El Tránsito de la limosna.
 El Kaclavé por su gusto.
 La Gran pintora.
 §El Molino.
 §Laura perseguida.
 §Los Locos de Valencia.
 La Circe Angelica.
 El Cortesano en su aldea.
 §El Rey Wamba.
 §El Nuevo mundo.
 §El Mayoralgo dudoso.
 §El Tyrano castigado.
 §El Amigo por fuerza.
 §La Fé rompida.
 Las Amadas.
 §La Hermosura de Alfredo.
 §Los Karcos de Celauro.
 La Gobernadora.
 Los Triunfos de Octaviano.
 La Conquista del Andalucia.
 §Los Torneos de Aragon.

- El Desdichado.
 La Mudable.
 La Bella gitana.
 La Firmeza de Leonardo.
 Los Jacintos.
 La Campana de Aragón.
 La Reyna de Lebas.
 La Divina vencedora.
 Los Jueces de Ferrara.
 La Serrana de la Vera.
 La Fuerna instimosa.
 La Galiana.
 La Basilea.
 La Batalla naval.
 Los Benavides.
 La Venganza de Gayferon.
 La Ocasión perdida.
 La Pobreza de Reynaldis.
 La Dama desagraviada.
 La Prisión de Muza.
 El Catalán valeroso.
 La Toma de Alora.
 La Villanesca.
 El Monstruo de amor *).
 La Locura por la honra.
 Los Jueces de Castilla.
 El llegar en ocasión.
 El Villano en su rincón.
 El Castigo del discreto.
 El Gran Duque de Moscovia.
 Las Pareos de los Reyes.
 Los Porcelos de Murcia.
 La Hermosura aborrecida.
 La Viuda casada y doncella.
 Juan Isidro de Madrid.
 El Asalto de Manrique.
 El Comendador de Ocáña.
 El Cisnovés liberal.
 La Boda entre dos maridos.
 Elton Lope de Cardosa.
 Conquista de Tenerife.
 La Octava maravilla.
 El sembrar en buena tierra.
 La Burgalesa de Lerma.
 El Poder vencido.
 El Perro del hostelano.
 El Acero de Madrid.
 Obras son amores.
 Con su pan se lo coma.
 El Beltrán de Aragón.
 El Imperio por fuerza.
 La Batalla del honor.
 La Obediencia laureada y
 primer Carlos de Hungría.
 El Hombre de bien.
 El Secretario de sí mismo.
 El Cuervo en su casa.
 El Duque de Vico.
 El Testigo contra sí.
 El servir con mala ostrela.
 La Quinta de Florencia.
 El Galán de la Membrella.
 La Venganza venturosa.
 La Humildad y la soberbia.
 El Camilleto de Madrid.
 El servir a señor discreto.
 El Amigo hasta la muerte.
 El mayordomo de la Duquesa
 de Anail.
 El Fuerteovejuna.
 El Floren de D. Juan, o el Rico
 y pobre trocado.
 Don Juan de Dios.
 La Noche Toledana.
 Doña Inés de Castro.
 El Santo Negro.

*) Nur bis hierher reicht das Verzeichniß der ältesten Ausgabe vom Jahre 1604, die folgenden scheinen erst später hinzugefügt worden zu sein.

- §El despertar a quien duerme.
 El Póster gozo de Kopala.
 §El Niño inocente.
 §El Casamiento en la muerte.
 §Los Ponce de Barcelona.
 §La Dama boba.
 §Los melindres de Belisa.
 El Alcazar de Consuegra.
 San Agustín.
 §Las Asturianas.
 §La Necesidad del discreto.
 San Martín.
 La Costa Penelope.
 Aménida solana.
 La Atalanta.
 El honrado perseguido.
 §El bobo del colegio.
 Los Siete Infantes de Lara.
 El Gallardo Jacobin.
 La Conquista de Cortés.
 El mejor representante.
 §La Armada en la denticha.
 §Unatruvicos y Monteses.
 El Juca en su causa.
 El Príncipe carbonero.
 §Virtud, pobreza y muger.
 El Ahanillo.
 §Quien mas no pierda.
 §El Hombre por su palabra.
 Achaque quiere las cosas.
 El Labirinto de Creta.
 §La Discreta enamorada.
 Las Belas sin escusas.
 §Los Prados de León.
 §Los amantes sin amor.
 §La ventura sin buscalla.
 El muerte sencider.
 La Serrana de Bargas.
 La segunda parte.
 San Antonio de Padua.
 §El piadoso Veneciano.
 §Las Batuecas.
 Pedro de Urdimelas.
 Lazarillo de Tormes.
 §Don Juan de Castro.
 §Segunda parte.
 Las fortunas de Bernaldo.
 Los Duques de Saboya.
 §Los embustes de Fímbia.
 La copada pretendida.
 §Carlos V. en Francia.
 El verano saludable.
 §El ruyñador de Sevilla.
 La guita de la corte.
 El Amor solitario.
 De donde viene.
 La Toma de Longo por el Mar-
 qués de Santa Cruz.
 La Frucha de los amigos.
 §Los enemigos en casa.
 El Secreto bien guardado.
 §La Victoria del honor.
 §El caballero del sacramento.
 La Madalena.
 El Martyr de Florencia.
 Santo Thomás de Aquino.
 San Angel Carmelita.
 La madre Tormes dos Juven.
 San Adrian y Natalia.
 §La Dicha del forastero.

V.

Sueltas.

(Die folgende Liste der Comédien Tey's, welche in den obigen Verzeichnissen noch nicht enthalten sind, ist aus den Catalogen von Nebel del Castillo (1733) und la Huerta (1793) gezogen. Da in den Einzelnden bekanntlich Vieles mit Unrecht auf den Namen des großen Meisters geschrieben worden ist, so hat man alle die Titel, welche offenbar eine solche falsche Bezeichnung tragen, zu entfernen gesucht.)

Acertar errando.
La adversa fortuna del Infante
D. Fernando de Portugal.
Allá darás Rayo
Amar como se ha de amar
Amar por burla.
Los amigos enojados.
El Amor con vista.
El Ante-Christo
Argelán, Rey de Alcalá
Los Borgia de Castilla.
La Batalla de Dios.
Bernardo del Carpio en Francia.
Bohemia convertida.
El buen Vecino.
Las burlas veras.
El Capitan Belisario y ejemplo mayor de la decadencia.
El casamiento por Christo.
El cautivo coronado.
El cerco de Viena por Carlos V.
La ciudad sin Dios.
Como se vengán los Nobles.
Como se engañan los ojos.
La competencia en los Nobles.
El Conde D. Pedro Velez.
David perseguido y montes de Gelboe.

De un Castigo tres venganzas.
De la Mazagatos.
La defensa en la verdad.
El dichoso Parricida.
Dios hace justicia a Todos.
Los donayres de Pedro Corchoelo y el qué dirán.
Las Doncellas de Simancas.
Don Manuel de Sousa.
Dos agravios sin ofensa.
Las dos bandoleras.
El embajador fingido.
El enemigo engañado.
Engañar á quien engaña.
El engaño en la verdad.
Enmendar un daño á otro.
En la mayor lealtad mayor agravio y fortuna del Cielo
En los indicios la culpa.
El esclavo fingido.
La Estrella de Sevilla.
La famosa Montañesa.
Fernán Mendez Pinto.
La flauta satisfecha.
La fortuna adversa.
La fundacion de la Alhambra de Granada
La fundacion de la Santa Hermandad de Toledo.

El gallardo Jacimín.
La Gloria de San Francisco.
El gran Cardenal de España,
Don Gil de Albornoz. Dos
parias.

Los hijos del dolor.
La historia de Maragatos.
La hora para su dueño.
La mas honesta Hazaña de Gar-
cilaso de la Vega.
Las hazañas del Cid y su mu-
erte.

El Infanzon de Illecas.
El Jardín de Burgao.
Julian Romero.
La Juventud de San Isidro.
El labrador del Tormes.
Las lagrimas de David.
Lealtad, amor y amistad.
La lealtad en la traicion.
El leon apostolico.
El leño de Melengro.
La libertad de Castilla.
La libertad de San Isidro.
La lindona de Galicia.
Lo que está determinando.
Lo que puebo un agravio.
El loco por fuerza.
El maldito de su padre.
El marques del Valle.
Los martires de Madrid.
Mas valeis vos Antona que la
cuerpo toda

Mas vale Salto de Mata que
ruego de Buenos.
Mas pueden Zelos que Amor.
Mas mal hay en la Aldegüela.
La mayor Corona.
La mayor dicha en el monte.
La mayor hazaña de Alexan-
dro Magao.
El mayor de los Reyes.

El mayor Prodigio.
El merito en la templanza.
La merced en el castigo.
El milagro por los zelos.
Mocedades de Bernardo del
Carpio.

La moza de Cantaro.
El nacimiento del Alba.
Nadie se en lo que vé.
Nardo Antonio Baudolero.
El naufragio prodigioso.
Las niñeros del padre Roxas.
El niño Pastor.
El niño diablo.
Como han de ser los nobles.
Nuestra Señora de la Cande-
laria.

La nueva Victoria del Mar-
ques de Santa Cruz.
La Paloma de Toledo.
El Pastor Sdo.
La Peña de Francia.
El pleyto por la honra.
El principe D. Carlos.
El principe ignorante.
El principe Kocanderbeg.
El prodigio de Etiopia.
La profetisa Casandra.
La prudencia en el castigo.
La puente de Mantible.
Quando Lope quiere, quiere.
Querer mas y sufrir menos.
El rey D. Sebastian.
La reyna Doña Maria.
San Pablo, vaso de eleccion.
Santa Brigida.
Santa Casilda.
Santa Felonia.
Santa Teodora.
La selva confusa.
Las Sierras de Guadalupe.
Sin secreto no hay amor.

La suerte de los Reyes ó los	El triunfo de la humildad.
Carboneros.	El valiente Juan de Heredia.
Sueños hay que verdades son.	El valor de Fernandico.
El sufrimiento de honor.	El vaso de Eleccion.
Tambien se engaña la vista.	La ventura en la disgracia.
Tanto haga como pague.	Yerros por amor.
El templo de Salomon.	El zeloso Extremeño.
El Toledano vengado.	

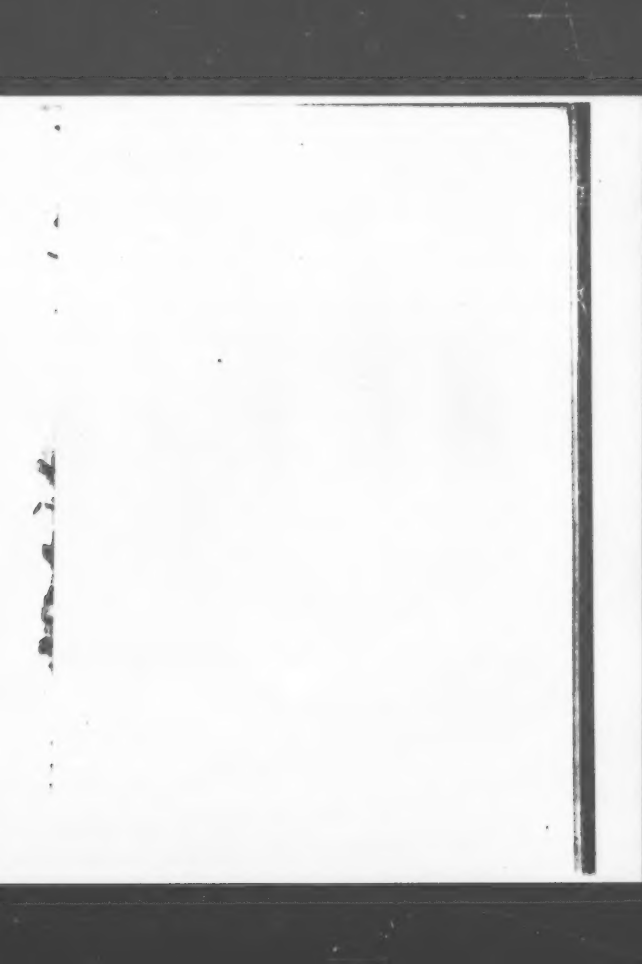
Autos.

La adúltera perdonada.	La Natividad de nuestra Se-
Ave Maria y Rosario de nue-	sora.
stra Señora.	El nuevo Oriente del Sol y
La carcel de Amor.	mas dichoso Portal.
La concepcion de Nuestra Se-	La oveja perdida.
ñora.	El pastor ingrato.
Los galegas y Corsario del	Los prisioneros de Adán.
Alma.	La santa Inquisicion
El hijo de la Iglesia.	El triunfo de la Iglesia.
La Margarita preciosa	El Toyson del Cielo.

Unde des zweiten Bandes.

Bemerkte Druckfehler.

- E. 138 Z. 4 v. o. statt „welchen dieser“ lies: und daß dieser den Auftrag.
- E. 163 Z. 4 v. o. lies erwiderter statt erwidernder.
- E. 178 Z. 3 v. u. lies Termino statt Terennu.
- E. 191 Z. 10 v. u. lies perit statt derit.
- E. 229 Z. 4 v. o. lies slavisch statt slavisch.
- E. 230 letzte Zeile, letztes Wort, lies Ihm.
- E. 243 Z. 3 v. o. lies verwaltenden statt verwaltendg.
- E. 243 letzte Zeile ist das Wort in zu streichen.
- E. 266 Z. 16 v. o. lies Thronerde statt Thronerden.
- E. 274 Z. 17 v. o. lies Weiteres statt Weiseres.
- E. 213 Z. 8 v. o. lies sie statt er.
- E. 280 Z. 9 v. u. lies Ganze statt Ganges.
- E. 283 Z. 13 und 14 lies Ludo statt Hedexio.
- E. 240 Z. 5 lies unzusammenhängender.
- E. 261 Z. 25 v. o. fehlt hinter dasselbe das Wort bis.
- E. 266 letzte Zeile lies künstlicher statt künstlicher.
- E. 275 letzte Zeile lies sein statt ein.
- E. 287 Z. 7 fehlt hinter von das Wort den.
- E. 297 Z. 8 lies Constantino statt Constantino.
- Im ersten Bande lies noch: E. XX. Z. 11 Vergessenheit,
- E. 25 Z. 12 v. o. versucht statt verursacht und E. 21 Z. 1 v. o. Lebenswerthes statt Lebenswerthes.





G e s c h i c h t e
der
dramatischen Literatur und Kunst
in Spanien.

Dritter Band.



Geschichte
der
dramatischen Literatur und Kunst
in Spanien.

Von
Adolph Friedrich von Schack.

Dritter Band.

Berlin.
Verlag von Dunder und Humblot.
1846.



Und von Carl Adelmann in Frankfurt a. M.

V o r r e d e.

Der vorliegende dritte Band der Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien sollte nach der anfänglichen Berechnung zu gleicher Zeit mit den beiden ersten ausgegeben werden, und nur zufällige, von meinem Willen unabhängige, Umstände haben dessen Erscheinen um fast ein Jahr verzögert.

Wenn die weitschichtige Arbeit, deren Schluß ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, dazu beitrüge, die seit lange entschummerte Reizung für die spanische Poesie von Neuem zu erwecken und die nähere Kenntniß derselben zu befördern, so würde mir dies freilich schon allein eine Befriedigung gewähren; aber wie Monteverde in seiner Vorrede sagte, nur dann würde er glauben, sein Geschichtswerk nicht umsonst geschrieben zu haben, wenn dasselbe durch die schönen Töne von Süden her den deutschen Geist zu neuer Selbstthätigkeit belebte, so will auch ich nicht verschweigen, daß mich noch andere Hoffnungen und Wünsche bei dem Unternehmen besetzt und mir die Lust und Ausdauer bei der Ausführung des-

selben noch erhalten haben. Diese Hoffnungen waren auf einen, wenn auch nur indirecten, Einfluß gerichtet, den die Kenntniß der dramatischen Literatur der Spanier auf die Regeneration der deutschen Bühne ausüben könnte. Es liegt außerhalb des Kreises literar-historischer Werke, unmittelbar in das Leben und Schaffen der Poesie einzugreifen: aber den dichterischen Kräften die Richtungen zeigen, in welchen sie Erfolge zu suchen haben, ihren Gesichtskreis erweitern, sie mit neuen Anschauungen bereichern — das vermögen sie. Welche große Lehre nun aus der Geschichte des spanischen Theaters in seiner Blüthe und in seinem Verfall zu ziehen sei, wie das Drama ein volksthümliches sein, wie es die gesammten Elemente einer Nation befriedigen und deren höchste und heiligste Interessen in seinen Kreis ziehen müsse, wie das Selbständige, auf einheimische Bedingungen Begründete in Geist und Form seinen Grund und Boden bilde, — darüber hat sich das Werk selbst zur Genüge ausgesprochen. Durch diese Erkenntniß aber ist weder die Schule, die wir in den fremden Literaturen machen können, noch die freie und selbstthätige Aneignung des Ausländischen verdammt. Der Bekanntschaft mit Shakspeare verdanken wir so ziemlich Alles, was in der dramatischen Production Deutschlands gehaltvoll ist; die nähere Kenntniß der Spanier könnte und in gleicher Weise die fruchtbringendsten Anregungen geben und eine neue Ära des deutschen Theaters her-

beiführen helfen. Wenn es unserer Schauspielpoesie bei dem unsäglich engen Kreise, in dem sie sich bewegt, besonders wünschenswerth sein muß, neuer Ideen und Stoffe theilhaftig zu werden, welche unerschöpfliche Fundgrube von Motiven und Erfindungen bietet ihr die spanische Bühne dar! In noch viel höherem Maasse aber verdienen Calderon, Lope und die Andern ihrer Zeit in Bezug auf die Kunst der dramatischen Gestaltung und auf die Verbindung von scenischer Wirksamkeit mit poetischer Kraft in ihren Stücken studirt zu werden. Es ist wahr, schon einmal hat das deutsche Drama aus dem spanischen Nahrung gezogen, und es mag zugegeben werden, daß die Ernte nur flüchtig ausgefallen ist: aber es wäre traurig, wenn der erste, durch die Schuld derer, die ihn anstellten, mißglückte Versuch von neuen und wiederholten abschrecken sollte. — Denn wie sind bisher die Spanier nachgeahmt worden! Statt sich an das Wesentliche und Ewige in ihren Werken zu halten, hat man nur die äußere Form derselben in's Auge gefaßt und diese auf die ungeschickteste Art nachgebildet oder vielmehr parodirt. In der That, was haben die deutschen Dramen im sogenannten spanischen Style, ich sage nicht mit Calderon, sondern nur mit schlechten Calderon's-Übersetzungen gemein, als die wechselnden Reimarten und Affonanzen, die überall das Mühselige und Unatvolle der Arbeit zur Schau tragen und bei allen Ansprüchen auf Kunstfertigkeit in einer

Weise gehandhabt sind, als wenn das metrische Schema
 das allein Wichtige wäre, die Reinheit und Ungeschlacht-
 heit der Sprache aber, die hineingezwängt wird, nicht
 weiter in Betracht käme? Dem Gehalte nach kann nichts
 verschiedener sein: statt der Lebendigkeit und sinnlichen
 Klarheit, mit welcher die Spanier selbst das Geheim-
 nißvollste darzustellen wußten, finden wir bei ihren
 deutschen Nachahmern einen nebelgrauen Wirrwarr er-
 künstelter Empfindungen, eine süßliche durchaus am-
 dernde Erdmundelei; statt der hochausgebildeten dramati-
 schen Kunstform eine so gänzliche Abwesenheit aller
 Composition, daß man sich zu den ersten Anfängen
 des Theaters zurückversetzt glaubt. Faßt man gar die
 Dramen der Schicksalspoeten in's Auge, die sich auf
 Calderon zu stützen wählten, so finden sich in ihnen die
 spanischen Formen aufs Aergste mißhandelt, insofern
 an die Stelle der in strenger Gesetzmäßigkeit und so-
 norer Anmuth hingleitenden Nebondillen und Roman-
 zen jene „widersinnigen hiatusreichen Halbtrochäen tre-
 ten, in denen bald ein Reim sich findet, bald auch
 wieder nicht,“ an die Stelle der aus dichterischer An-
 schauung hervorgeblühten Bilderpracht hohle und be-
 deutungslose Phrasen, die sich zu jener verhalten
 mögen, wie Eierkassenstücke zu einer Beethoven'schen
 Symphonie; von Geist und Gehalt kann bei diesen
 Nachwerken ohnedies nicht die Rede sein. — Es wäre
 Beleidigung, wenn man die umfangreichen dramatischen

Gemälde eines großen und verehrten deutschen Meisters, die, wie der Verfasser selbst sagt, durch die „reiche und entzückende Aussicht in die spanische Poesie“ angeregt worden sind, mit den bisher genannten Schauspielen irgend zusammenstellen wollte; zu beklagen ist nur, daß der Dichter sich so schrankenlos in die Breite ausgelehnt und dadurch absichtlich den Gewinn amüßirt hat, den die Bühne aus seinen Werken hätte ziehen können. Gerade auf der Seite nun, welche bisher fast ganz unberücksichtigt geblieben ist, in Bezug auf die Verbindung des poetischen Geistes mit jener Concentration des Stoffes, welche der Bühne nöthig ist, müßte das spanische Drama, um wahrhaft belebend auf das unsere zu wirken, der Lehrer der jüngeren Generation sein. Die metrische Form dichterischer Werke ist bei den verschiedenen Nationen nach den Bedingungen einer jeden Sprache verschieden, aber dramatisches Leben und poetischer Gehalt sind überall, bei den Griechen wie bei den Engländern, bei den Spaniern wie bei den Deutschen daselbe, und wo sich nicht beide vereinigen, da kann von einem wahren Schauspiel nicht die Rede sein; ein dramatisches Gedicht, das sich nicht auführen läßt, ist eben so viel, wie eine Partitur, die nicht gespielt werden kann; ein Bühnenstück aber, welches in trockenen Umrissen nur Vorfälle der gemeinen Wirklichkeit schildert, ohne den Stoff durch ideelle Auffassung und poetisches Colorit zu adeln, entweicht die Bretter eben so

sehr, wie es Seilspringer und tanzende Hunde thun. Wie uns nun für die Tragödie und das historische Drama vorzüglich die Engländer stets als leuchtende Sterne werden vorleuchten müssen (obgleich auch hier von dem südlichen Volke unendlich viel zu lernen wäre), so dürfen uns für das Lustspiel in jener höheren Gestalt, in welcher es allein zur Literatur gerechnet werden darf, besonders die Spanier als Vorbild dienen. Will man Beispiele, wie ein begabter Geist aus dem Luell fremder Dichtung schöpfen und sich in selbstständiger Weise die Vorzüge derselben zu eigen machen könne, so nenne ich unseren herrlichen Platen; dieser kannte und studirte die Spanier, und man erkennt in seinem „Schach des Rhampfinit“ und „gläsernen Pantoffel“ die Anregung, welche er von dieser Seite zu dem Versuche einer Wiederbelebung des höheren Lustspiels empfing: aber er hielt sich nicht slavisch an das Formelle, er suchte in freier Weise den Geist der spanischen Comödie zu reproduciren und bereicherte so unsere an Erzeugnissen der komischen Muse so arme Bühne mit einigen wahrhaft trefflichen Werken dieser Gattung. Daß aber diese Stücke, so wie noch einige andere unseres besseren Dramatiker, z. B. von Immermann, nicht aufgeführt werden, ist ein schwerlastender Vorwurf für unsere Bühnendirectionen, welche durch die stete Vorführung gehaltlosen aus- und inländischen Plunders recht systematisch auf den Ruin des guten Geschmacks

und auf die Abtödtung alles poetischen Sinnes auszu-
gehen scheinen.

Und dies führt mich denn noch auf einen anderen
Punkt. Der immer tiefer eintreibende schmachvolle Ver-
fall unseres Theaters, der den gebildeten Deutschen mit
Schmerz und Unwillen erfüllen muß, macht wohl jedem
Denkenden die Nothwendigkeit klar, daß man auf Mit-
tel sinne, die Bühne aus dieser Erniedrigung zu erhe-
ben. Alle Klagen und Declamationen aber helfen nichts,
so lange man den Repertoires nicht eine reichliche Zahl
von Schauspielen empfehlen kann, welche dramatische
und wahrhaft poetische Kraft mit einander verbinden.
Das Verlangen des Publikums nach Mannichfal-
tigkeit des Genusses ist ein begründetes, und überall,
wo das Theater wahrhaft geblüht hat, ist dieses Ver-
langen durch zahlreiche und verschiedenartige Werke be-
friedigt worden; man kann es daher eben so wenig
den Zuschauern verargen, wenn sie über die wenigen
aufführbaren Dramen unserer classischen Dichter hinaus
noch andere zu sehen begehren, wie den Directionen,
wenn sie diesen Trieb zu befriedigen trachten. Der Feh-
ler ist nur, daß die letzteren, statt die Lücken ihrer
Repertoires auf würdige Art zu ergänzen, dem Ganze
eines gedankenlosen Pöbels zu nichtswürdigem Zeitver-
treibe durch die leichtesten und elendesten Novitäten fröh-
nen. Es hilft nichts, daß die Vertheidiger des heutigen
Bühnenwesens einwenden, der Geschmack des Publikums

sei einmal so geartet, ihm müsse man willfahren: nein, die Bühnenvorsteher selbst sind es, welche diesen Geschnack durch die schale Kost, die sie ihm unermüdlich vorgesetzt, so tief herabgezogen haben, und in ihrer Macht liegt es auch, ihn wieder zu heben. Das Volk, unter welchem Begriffe wir doch nicht gerade die unterste Hefe des Böbels verstehen, bewahrt trotz aller Bestrebungen, seinen Geist zu verwirren, Empfänglichkeit für das Höhere und Poetische; seine Sinne sind noch nicht so verdumpt, daß ein mächtiger Blüthenduft der Poesie nicht das bessere Selbst aus seiner Betäubung erwecken sollte; in seiner Seele sind jene Saiten nicht zerrissen, welche harmonisch erklingen, wenn ein Dichter der entweihten Feier einen volleren und stärkeren Klang entlockt; das Herz vermag ihm noch zu schlagen für das Gewaltige und Herrliche in Vorzeit und Gegenwart; die Schkraft für die lustigen Traumgebilde der Phantasie ist ihm nicht erloschen, seinem Auge fehlt die Thräne nicht für die im riesigen Kampf mit dem unerbittlichen Schicksal hinfinkende Heldengröße, und seiner Lippe nicht das Lächeln für den Scherz, der sich auf dem Blumenfelde der Annuth schaukelt. In besonders glücklichen Zeiträumen wird der Verfall der Nation von selbst nur dem Schönen zu Theil, und die Bühne schafft und wirkt im unmittelbaren Einklang mit dem Volksgeiste das Rechte und Große: in Perioden der Zerfahrenheit und Verwirrung

aber ist es die Sache derer, welche von der Bühne herab auf die Nation wirken können, die von bösen Schichten umlagerten Elemente des Besseren in ihr zu entbinden; und wer den Einfluß kennt, den das Theater auf Geist und Sitte eines Volkes üben kann, dem wird diese Sache als eine wichtige und heilige erscheinen. Von dort her, von wo sich jetzt eine geisttödtende Lethargie oder ein sittenverderbliches Gift durch die Adern der Gesellschaft ergießt, könnte sich eine auf das ganze Leben der Nation zurückwirkende Bildung des Schönheitssinnes, ja eine heilige Begeisterung für die höchsten Interessen des Daseins verbreiten; denn das Drama ist unter allen Formen der Dichtkunst die beredteste und aufregendste, es ist die einzige, welche in unserer Zeit, wo die übrigen Gattungen der Poesie in die Salons der vornehmen Welt verbannt sind, noch unmittelbar auf das Volk und selbst auf diejenigen einwirken kann, die nie ein Buch in die Hand nehmen. Hoffen wir nun, daß die Leitung der Bühnen, wie dies schon hier und da der Fall ist, aus den Händen von Ignoranten mehr und mehr in die von intelligenten Männern übergehe, welche die Reform des Theaterwesens ernstlich beabsichtigen: so entsteht die Frage, aus was für Stücken das Repertoire zusammenzusetzen sei? Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich in unserer eigenen Literatur noch manche, durch den gewöhnlichen Schlandrian von den Brettern ausgeschlossene Dramen finden

lassen, welche wohl verdienen, aufgeführt zu werden; lebende Talente werden, wenn sie die Bühne einer edleren Richtung geöffnet sehen und ihren poetischen Sinn wie ihre Kenntniß der theatralischen Erfordernisse durch die Anschauung guter Schauspiele ausbilden können, nicht schümen, mit achtbaren Productionen hervorzutreten: aber dies Alles wird nicht ausreichen, um uns sofort ein werthvolles Repertoire von der erforderlichen Reichhaltigkeit zu geben. Bevor wir eine originale und mannichfaltige dramatische Literatur besitzen, müssen wir daher unstreitig unsere Zuflucht zu dem Auslande nehmen, — nur um des Himmels Willen nicht zu den Schauspielfabrikaten jener Nation, von welcher Lessing sagte, sie habe nie ein Drama gehabt, und welche wahrlich seitdem keines gewonnen hat! Die englische Bühne bietet dagegen eine treffliche Fundgrube dar, und manches Stück von Kletcher oder Wafflinger würde, bei gehöriger Säuberung, des Erfolges nicht verfehlen: wo aber flösse ein so unverfügbar reicher Quell der allervortrefflichsten, zugleich poetisch werthvollen und allen scenischen Anforderungen entsprechenden Dramen, wie in Spanien? Sich diese Schätze entgehen zu lassen und auf den bildenden Einfluß zu verzichten, den die Anschauung so großer, sämmtlich zunächst auf die Darstellung, nicht für die Lectüre, berechneter Bühnenwerke auf die Besserung des Theatergeschmacks üben könnte, würde ein unverzeihliches Versehen sein. Ich weiß, wie

vielen Widerspruch man hiergegen erheben wird, ich weiß, daß es gegenwärtig Mode ist, die Dichtungen Calderon's und Lope's als Curiositäten anzusehen, denen zwar nicht aller Werth abzusprechen, aber keine Bedeutung mehr für unsere Zeit beizulegen sei. Da man gerne Autoritäten hört, so will ich dieser Meinung entgegenhalten, daß Göthe bald nach dem Erscheinen der Schlegelschen Uebersetzung den „standhaften Prinzen“ zur Aufführung gebracht und dabei geäußert hat, „durch Calderon werde der deutschen Bühne ein ganz neues Terrain erobert;“ daß Zimmermann denselben Spanier als den „Theaterdichter par excellence“, als denjenigen Dramatiker bezeichnet hat, welcher unter Allen die höchste poetische Kraft mit der größten technischen Fertigkeit und vollkommensten Bühnenpraxis vereinigt habe. Zur faktischen Widerlegung jener Ansicht dient ferner, daß mehrere spanische Dramen da, wo man sie zur Darstellung gebracht, ihren Eindruck nicht verfehlt haben. Der „standhafte Prinz“ erregte in Weimar so allgemeinen Enthusiasmus, daß, wie ein Augenzeuge berichtet, das Publikum sich an ihm nicht satt sehen konnte; mit dem „wunderthätigen Wagns“ brachte Zimmermann, wie man in seinen Memorabilien lesen kann, in Düsseldorf die ungemeinste Wirkung selbst auf die Menge hervor; „die Tochter der Luft“ fand auf derselben Bühne in ihrer ursprünglichen Gestalt Beifall, und anderwärts ist ihr ein solcher selbst in einer mißlungenen

modernen Bearbeitung zu Theil geworden; Donna Diana, der Arzt seiner Ehre, das laute Geheimniß, das Leben ein Traum, der Stern von Sevilla waren eine Zeit lang Lieblingstücke des deutschen Publikums und sind noch an einigen Orten Lichtstrahlen, welche hier und da die Jammerwelt des Theaters erhellen. Zahllose andere Schauspiele, welche den genannten in keiner Art nachstehen, vielmehr zum Theil eine noch wirkungsreichere Darstellung versprechen, sind in der dramatischen Literatur der Spanier vorhanden, und selbst die bisher übersetzten Dramen castilianischer Dichter bieten in dieser Hinsicht eine reiche Ernte dar. Moreto's „ritterlicher Richter“ und „Außer meinem König — Niemand“ von Rojas (zwei von Dohrn meisterhaft verdeutschte Stücke) werden seit zwei Jahrhunderten in Spanien alljährlich vor vollen Häusern und bei gespanntester Theilnahme des Publikums aufgeführt; ich habe dieselben verschiedentlich spielen sehen, und immer zeugte bei den ergreifenden Wendepunkten der tragischen Aktion, namentlich bei der ungeheuren Schlusscene des **Del Rey abajo ninguno**, die athemlose Stille und hinterher der donnernd hervorbrechende Applaus von der hingerissenen Bewunderung und dem erschütterten Herzen der Zuschauer; sollten solche Vorgänge diesen Stücken nicht analoge Erfolge in Deutschland verheissen? Marcon's „Weber von Segovia“ verspricht nicht minderen Erfolg und hat im vorigen Jahre in Paris seine

eminente Wirkksamkeit auf der Bühne bewährt. Unter den Werken Calderon's könnten besonders der „Maler seiner Schande“ (übersetzt von Värmann), eine der herrlichsten Dichtungen, die es irgend gibt, dann die „drei Vergeltungen in einer“ und, wenn die deutsche Bräuderie mit ihrem stüperhaften Zartgefühl nicht hindernd in den Weg träte, der „Schultheiß von Zalamea“ für die Darstellung empfohlen werden. „Der Versteckte und die Verkappte“, ein so feines und vollendetes Intriguenspiel, daß ihm keine andere Nation Aehnliches zur Seite stellen kann, ist durchaus geeignet, mit Glück auf die Bretter gebracht zu werden. Zahlreiche andere Stücke von Lope de Vega, Tirso de Molina (dessen Lustspiele in Spanien noch immer zu den beliebtesten gehören), Guevara, Alarcon, Rojas und Anderen hatten nur des Uebersetzers oder geschickten Bearbeiters, um der deutschen Bühne angeeignet zu werden. Ich bin nicht der Meinung, daß man diese Dramen ganz unverfürzt geben dürfte; jene langen Reden, wie sie namentlich im Calderon vorkommen, erfordern eine Weise des Vortrags, welche der spanische Schauspieler inne hat, der deutsche sich aber nur schwer wird aneignen können, und ohne welche sie schleppend werden; diese Emphase müßte man hier und da beschneiden, eine Arbeit, die freilich nicht den gewöhnlichen Regisseurs zu überlassen wäre; daß im Uebriqen der Organismus der Dramen unzerstört bleiben müßte

und daß keine so willkürliche Veränderungen, wie West mit dem „Arzt seiner Ehre“ vorgenommen hat, statt-
haft wären, versteht sich von selbst.

Unberechenbar würde der Einfluß sein, den die sinnig und verständig angeordnete Darstellung der spanischen Meisterwerke auf die Besserung des Geschmacks zu üben vermöchte, und selbst eine Rückwirkung auf die Production unserer Dichter, eine Anregung schlummern-
der Talente könnte nicht ausbleiben. Ist es nun erlaubt, sich einen Augenblick der Hoffnung hinzugeben, daß früher oder später eine deutsche Theaterdirektion mit Ernst und festem Willen auf eine Umgestaltung der Bühne hinarbeiten werde, so wird auch noch folgende Betrachtung verstatet sein. Ganz vergeblich müssen alle Versuche, eine Wendung der Dinge zum Bessern herbeizuführen, ausfallen, so lange man nicht von dem Grundsatz ausgeht, alle leichten Trivialitäten, allen ganz gehaltenen Plunder von dem Repertoire zu streichen. Es hilft zu gar nichts, hier und da einmal ein gutes Stück aufzuführen und dann wieder die Erbärmlichkeiten des Tages; an einem Abend etwa den „König Lear“ und am folgenden ein den gesunden Sinn anekelndes Schaugericht, erfunden von der lüchekundigen Bremer und für die Scene appetitirt von der Birch-Meister, oder die noch viel verachtungswertheren Dramatisirungen der schlechtesten französischen Romane, welche gegenwärtig, zur Schmach deutschen Geistes, unsere Bühnen schänden;

die segensreiche Wirkung der ersteren wird doppelt und dreifach durch die nachtheilige der letzteren annullirt. Nein, ehe man große Dichterwerke dadurch entweicht, daß man sie in demselben Theater vor leeren Bänken auführt, in welchem am vorhergehenden Tage eine sinnverwirrte Menge den Ausgeburten der modernsten Flachheit Beifall zugejauchzt hat, ehe man Productionen, die sich wie feindliche Pole gegenüberstehen, zusammenkoppelt, verbanne man lieber alles Gehaltvolle und erkläre, daß die Bühne fortan nichts mehr mit dramatischer Kunst und Poesie zu schaffen habe, daß sie nur für den Zeitvertreib des großen Haufens bestimmt sei, wie die Buden der Gaukler und Taschenspieler auf den Messen! Hat man dagegen den festen Willen, das Theater wieder zu dem zu machen, was es einst war und was es sein sollte, so stelle man die Maxime auf, nur gute und dichterisch gehaltvolle oder doch wenigstens solche Stücke zu spielen, welche Anlage und ein Streben nach dem Höheren zeigen; eine ununterbrochene Folge von solchen Darstellungen muß das Publikum bilden und ihm jede Gelegenheit entziehen, in die angewöhnten corrupten Neigungen zurückzufallen; hat dasselbe erst eine Zeit lang solchen Aufführungen beigewohnt, so wird es (wie bei anhaltendem schönen Frühlingswetter auch die dickste Eiskrinde thaut) aus seiner Starrheit erwachen und den ungeheuren Contrast zwischen den ihm nun liebgewordenen Dichtungen und der bisher bewunderten Waare einsehen. Hiermit ist

keineswegs gesagt, daß nur die Meisterwerke der früheren Zeit gespielt werden sollen, nein, auch den Arbeiten lebender Dichter, wenn sie nur einigen Kunstgehalt, nur diese oder jene gute Seite haben, ist freier Zutritt zu verstat-
teten können — desto besser für sie; werden sie aber ver-
drängt, so wird der Dichter durch den Wettstreit nur zu
höherem Streben befeuert werden und aus seinem Miß-
lingen die Warnung ziehen, nicht anders als mit besseren
Leistungen in die Laufbahn zu treten. — Wenn nun in
Bezug auf die Wahl der Stücke jede Anbequemung an
den verderbten Geschmack der Menge nur vom Uebel sein
kann, so erscheint in mancher anderen Hinsicht eine ge-
wisse Accomodation an das Verlangen des Publikums,
als Mittel zum Zweck, recht empfehlenswerth. Die Zahl
derer, welche eine Dichtung in der ganzen Fülle ihrer
Schönheit aufzufassen vermögen, wird unter den heutigen
Theaterbesuchern nicht eben groß sein; man begnüge sich
nicht mit diesen wenigen, man suche auch die Menge durch
entgegenkommendes Verfahren für das Gute zu gewin-
nen; scenische Pracht, glanzvolle Decorationen und Cou-
lissenkünste werden z. B. als äußere Schmuck eines gu-
ten Drama's nicht zu verschmähen sein; diese locken Man-
chen in's Theater, der vielleicht dem Stücke zu Liebe nicht
hingegangen wäre, aber sie werden zugleich Veranlassung,
daß er eine Dichtung hört und sieht, welcher er endlich
Geschmack abgewinnen wird. Zimmermann erzählt, wie

sehr die Düsseldorfser von dem Maschinenwesen im „wunderthätigen Maas“ hingerissen worden seien; in gleicher Weise könnte man noch vielen anderen Werken der spanier Eingang verschaffen und auf diese Art ebenso die Freunde der Dichtkunst zufrieden stellen, wie den Sinn des Volks, ihm bis zu einem gewissen Grade nachgebend, allmählig auf das Bessere hinführen.

So viel über die Nebenabsichten eines Buches, dessen nächster Zweck eine historische Erweiterung der Literatur war, über die Art, wie ich wünschte, daß dasselbe von deutschen Dichtern benutzt würde, um sich mit neuen Ideen und Stoffen zu bereichern, und von Bühnenvorstehern, um den unermesslichen Ertrag kennen zu lernen, den sie aus den Minen des spanischen Theaters ziehen können. Mancher wird unstreitig diesen Wunsch von vorn herein für vergeblich erklären, oder gar das sanguinische Temperament belächeln, welches von drei dicken Bänden über das spanische Drama, die Niemand lieft, eine Einwirkung auf das deutsche erwartet; allein es ist schön, ein Ziel, das man selbst für gut erkennt, nach dem Maasse der eigenen Kräfte verfolgt zu haben, und dieses Bewußtsein hält mich schadlos, auch wenn sich keine der Hoffnungen, die mich bei der Arbeit erfüllten, realisiren sollte.

Die historische und literarische Behandlungsweise des Stoffes blieb in dem hier erscheinenden dritten Bande der Geschichte des spanischen Theaters die nämliche, wie in

den beiden früheren; es ist diejenige, welche mir nach reiflicher Prüfung als die angemessenste erschien. Gewiß, wird man mit mir einverstanden sein, daß jeder neue Vorwurf dem Geschichtschreiber der Literatur auch eine neue Art der Bearbeitung vorschreibe, und daß es weder möglich, noch — die Möglichkeit einmal vorausgesetzt — zweckmäßig sei, bei einem bisher noch nie in seinem ganzen Umfange behandelten Gegenstande gleich das erste Mal daselbe Verfahren anzuwenden, wie bei solchen, die schon mehrfach und in ihrer vollen Ausdehnung bearbeitet worden sind. Vergleichen wir in dieser Hinsicht zwei bekannte und ausgezeichnete Werke — die Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen von Gerwinus, und Hammer's Geschichte der persischen Poesie! Der Verfasser des ersten hatte ein schon vielfach cultivirtes Feld vor sich, er konnte die Bekanntschaft mit dem literar-historischen Stoffe bei seinen Lesern voraussetzen, oder sich doch auf allgemein zugängliche Bücher beziehen, aus denen sich eine solche Bekanntschaft erwerben ließ; — er handelte daher ganz richtig, indem er sich nicht mit Angabe des Inhalts der einzelnen Dichtungen aufhielt, sondern sich vornämlich der Zeitgeschichte zuwandte, um aus ihr ein neues Licht auf die Literatur zu verbreiten. In wie ganz verschiedenem Falle befand sich dagegen Hammer! Die persische Poesie war, als der große Orientalist es unternahm, sie historisch darzustellen, in ganz Europa so ziemlich eine *Terra incognita*, ihre Werke waren nur

wenigen Gelehrten vom Fach verständlich, und selbst diesen wegen der Seltenheit der Manuscripte nur schwer erreichbar; dem Geschichtschreiber derselben also lag es ob, den Lesern jenes, bis dahin mit sieben Niegeln verschlossene, Gebiet möglichst zu unmittelbarer Anschauung zu eröffnen, sie durch Analysen der größeren, durch Uebersetzungen der kleineren Gedichte in die Kenntniß desselben einzuführen. Bevor diese Hauptbedingung erfüllt war, mußten alle Raisonnements und Reflexionen am unrechten Orte sein. In ähnlichem, wenn auch nicht durchaus gleichem Falle schien mir derjenige zu sein, welcher die Geschichte des spanischen Theaters schreiben wollte; er fand allerdings mehr Vorarbeiten, als der letztgenannte Literaturhistoriker, allein er konnte sich auf kein Werk beziehen, in dem der Gegenstand schon irgend erschöpfend behandelt gewesen wäre; er durfte bei den Lesern keine umfassende Kenntniß der Productionen spanischer Dramatiker annehmen, ja er konnte sie — wegen der großen Seltenheit alt-spanischer Bücher — nicht auf die Originalwerke verweisen, um die mangelnde Kenntniß aus ihnen zu ergänzen. Seine wichtigste Aufgabe war daher, dem Leser einen möglichst lebendigen Blick in das Innere der Bühnenpoesie zu gewähren, und für diesen Zweck waren Inhaltsanzeigen von den hervorstechendsten Erzeugnissen derselben unerlässlich. Wenn solche schon durch die angegebenen äußeren Umstände bedingt wurden, so darf-

ten sie auch in anderer Rücksicht nicht mangeln; nur sie konnten eine Anschauung von einer der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten des spanischen Theaters geben, von jenem Reichthum der Erfindung nämlich, von jener erstaunlichen Menge und Mannichfaltigkeit der Sujets, welche ausschließlich ihm gehören und durch welche es, wie Niccoboni schon vor hundert Jahren sagte, das große Muster aller Bühnen von Europa geworden ist. Wie sehr nun diese bald ausführlicheren, bald kürzeren Inhaltsanzeigen, als Grundlage des Verständnisses, nöthig schienen, so ergab sich doch von selbst, daß eine bloße Aneinanderreihung derselben nicht genüge, daß eine Darlegung des Zusammenhanges der verschiedenen Erscheinungen unter sich, daß Erörterungen, Charakteristiken der einzelnen Dichter aus ihren Werken, Hindeutungen auf die Wechselbeziehungen zwischen Bühne und Publikum und auf die Verhältnisse der Dichtungen zu der Zeit und Nation, aus welcher sie hervorgegangen, dem Ganzen Leben und Bewegung leihen mußten; eben wegen dieser Fülle der Elemente aber, welche zusammenkommen mußten, um die Geschichte der spanischen Bühne zu gestalten, ward es nöthig, jedem einzelnen derselben eine gewisse Gränze zu ziehen; wie die Inhaltsangaben sich gegenseitig in der Ausdehnung beschränken und mehr andeutend als ausführend verfahren mußten, so durften sich auch die Betrachtungen nicht in die Breite verlieren und die

Hindeutungen auf die Zeitgeschichte nicht über das hinausgehen, was in nächster Beziehung zur Literatur steht. Wer an eine Arbeit über die dramatische Literatur und Kunst in Spanien, wenigstens an die erste dieser Art, das Ansetzen stellt, sie solle auch auf entlegnere Punkte Rücksicht nehmen und ausführlich auf die übrige Zeitgeschichte eingehen, der hat schwerlich irgend einen Begriff weder von dem, worauf es hier vornämlich ankam, noch von den ungeheuren Massen entlegenen und gänzlich ungekannten Materials, das zunächst zu bewältigen und dem Leser zur Anschauung zu bringen war; er überträgt eine aus irgend einem Lieblingswerk des Tages abstrahirte Ansicht von literarhistorischer Behandlungsweise auf ein Gebiet, das eine solche Behandlung noch durchaus nicht verträgt. Jedenfalls war so viel klar, daß ein Werk, welches eine Exposition des beinahe unermesslichen Stoffes so gleich mit einer nach allen Seiten hin ergründenden Betrachtung verbinden wollte, von Anfang an statt auf drei Bände etwa auf zehn angelegt werden mußte.

Daß die vorliegende, in der dargelegten Weise bearbeitete Geschichte der spanischen Bühne keineswegs meine, den Stoff sogleich vollständig erschöpft zu haben, braucht dem Obigen nicht hinzugefügt zu werden. Nur die Ansprüche, welche an eine erste, auf spärliche Vorarbeiten gestützte Arbeit dieser Art gemacht werden durften, glaubt sie befriedigt zu haben.

Die ästhetischen Gesichtspunkte, von denen aus ich mein Urtheil fällte, sind diejenigen, welche sich mir durch vielfaches und mit immer neuem Entzücken wiederholtes Studium der größten Dichter alter und neuer Zeit, so wie durch das der Schriften Schlegel's, Tieck's und anderer Meister des Kunsturtheils festgestellt haben. Jedenfalls hat diese Art der Betrachtung den Vortheil, auch außerhalb Deutschlands und in fremden Sprachen verständlich zu sein. Was jene Beurtheilungsweise anlangt, welche sich exclusiv den schönklingenden Namen der philosophischen beilegt und die Aesthetik als einen Theil der absoluten Reallogik ansieht, so wurde dieselbe schon durch den Umstand ausgeschlossen, daß ich mein Werk, obgleich zunächst für Deutsche, doch auch, wie schon die Vorrede zum ersten Bande zeigt, nicht ohne Rücksicht auf das spanische Publikum schrieb. Wie klar und vollkommen faßlich die Philosophie der Identität des Unterschiedes mit ihren „lebendigen inneren Widersprüchen“, „ihrer negativen Einheit des Außer-sichseins, welche, indem sie ist, nicht ist, und indem sie nicht ist, ist — mit ihrer unsinnlichen Sinnlichkeit und der reinen Negativität ihrer selbst“ *) auch in unserem speculativen Vaterlande sein mag, so konnte sie sich doch in Spanien, das sich vermuthlich erst nach Jahrhunderten auf den absoluten Standpunkt erheben wird, durchaus kein Verständniß versprechen.

*) Hegel's Encycl. 258 und 260.

Der anfänglichen Absicht gemäß, ist die zweite Hälfte der Blüthenperiode des spanischen Theaters in diesem Bande noch mit Ausführlichkeit behandelt worden; indessen nicht jedem aus der ungeheuren Menge von Dichtern, die sich um Calderon zusammendrängen, konnte das Maas von Aufmerksamkeit geschenkt werden, welches ihm vielleicht an sich gebühren mag; nur auf die berühmteren, oder nach meinem Urtheil ausgezeichnetsten ward näher eingegangen, die übrigen aber wurden in kürzeren Andeutungen, zum Theil nur mit Nennung der Namen vorübergeführt. Was diese Verzeichnisse von bloßen Namen betrifft, so gehören dergleichen freilich, streng genommen, nicht in ein Geschichtswerk, allein ihre Stellung hier möchte sich doch rechtfertigen lassen; sie geben einmal einen Begriff, wenn auch nicht von dem qualitativen, so doch von dem quantitativen Reichthum des spanischen Theaters, und sie vindiciren ferner den Dichtern eine gewisse Bedeutung, insofern sie dieselben als Mitglieder einer großen Schule beglaubigen und für sie die Präsumtion begründen, daß ihren Erzeugnissen diese oder jene Vorzüge, welche den Produkten einer bedeutenden Litteraturperiode nicht leicht entgehen, innewohnen werden. — Der Theil des Werkes, welcher die Geschichte der spanischen Bühne von ihrer Blüthezeit abwärts bis auf unsere Tage führt, zeichnet den Verfall nur in den hervorstechendsten Zügen und zieht sodann die

neuesten Bestrebungen der Spanier zu einer Regeneration ihres Nationaltheaters in den Kreis der Betrachtung. Der Anhang liefert ein den Literaturfreunden unstreitig willkommenes Inhaltsverzeichnis der so höchst seltenen, auf keiner Bibliothek in Europa vollständigen, allgemeinen Sammlung spanischer Comedien, welche für das reichhaltigste Repertorium der castilianischen Bühnenliteratur gelten kann. An dieses Verzeichniß schließt sich ein anderes der wichtigeren unter den mir bekannten Schriften über das Ganze oder über einzelne Theile der dramatischen Poesie und Kunst in Spanien; auf diese Art gewinnt der Leser einen Ueberblick über die Literatur dieses Gebiets und zugleich über die Vorarbeiten, auf die sich das vorliegende Werk stützen konnte; natürlich aber sind in jene Liste nur solche Schriften aufgenommen worden, welche in irgend einer Art Neues und Selbstständiges enthalten, nicht diejenigen, welche, wie z. B. die von Garcia de Villanueva, Hallam's *Literature of Europe* und Älßgel's Geschichte der komischen Literatur, im Faktischen wie im Urtheil nur das Bekannte wiederholen; auch nicht solche, welche sich nur auf diese oder jene Specialität beziehen. Signorelli's *Storia critica dei Teatri* in der zweiten vermehrten Ausgabe, Neapel 1813 (bis-her kannte ich nur den deutschen summarischen Auszug) habe ich leider erst erhalten, als der größere Theil dieses dritten Bandes bereits gedruckt war; wäre sie

mir eher bekannt geworden, so hätte ich schon früher auf sie Rücksicht genommen und sie in der Vorrede zum ersten Bande als eines der ausführlichsten unter den Werken genannt, die sich über das spanische Theater verbreiten. Nicht frei von vielfachen Irrthümern, enthält sie doch einzelnes Schätzenswerthe und geht auf mehrere Dichter näher ein, als selbst Bouvier. Signorelli's Standpunkt im Urtheil ist zwar im Allgemeinen der befangene seiner Zeit und seiner Nation, aber dessen unerachtet hat er einige Vorzüge der spanischen Dramatiker schön und richtig gewürdigt und keinenfalls verdiente er jene höhnische Verachtung, mit welcher er von La Huerta behandelt worden ist. — Von einer im Laufe des vorigen Jahres in Madrid erschienenen Arbeit über die spanische Bühne, von Lomibia, habe ich nur durch einen Artikel der Zeitung *El Español* Notiz bekommen; aus diesem geht hervor, daß dieselbe den Gegenstand nur sehr in der Kürze behandelt. — Vielleicht ist in dem Verzeichniß durch Vergeßlichkeit irgend eine Schrift übergangen worden, welche eigentlich hätte genannt werden müssen; besonders muß ich hier noch einige, auf das Theaterwesen Bezug habende fliegende Blätter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts anführen, welche mir in Spanien mitgetheilt worden und mir zur Feststellung einzelner Punkte dienlich gewesen sind.

Schließlich entlerige ich mich einer angenehmen Pflicht, indem ich den Herren Tieck in Berlin, Henri

Ternaux-Compans in Paris und Ludwig Lemke in
Braunschweig für die ungemeine Liberalität, mit welcher
sie mir die Schätze ihrer ausgezeichneten Bibliotheken
geöffnet haben, meinen verbindlichsten Dank sage.

Frankfurt a. M., im Januar 1846.

Der Verfasser.

Inhalt

des dritten Bandes.

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Zweite Abtheilung.

Das spanische Theater zur Zeit des Calderon.

	Seite
Philipp's IV. Liebe zur dramatischen Kunst	3
Hofbühne von Buen Retiro	5
Hoffestspiele; Decorationspracht, die dabei zur Anwendung kam	11
Neue Sprache der Schauspieler	16
Neue Gattungen von Theaterstücken	19
Das äußere Bühnengewesen dieser Zeit	24
Beginnender Verfall des spanischen Theaters unter Karl II.	33
Calderon	35
Allgemeine Charakteristik seiner dramatischen Kunst	48
Specielle Betrachtung seiner einzelnen Werke	106
Religiöse Schauspiele	110
Schauspiele aus der spanischen Geschichte	148
Schauspiele aus der Geschichte des Alterthums	174
Mythologische Schauspiele	187
Schauspiele, deren Stoff aus älteren Gedichten u. Romanen genommen ist	195
Schauspiele, deren Handlung ganz der Erfindung Calderon's angehört	207
Kunstspiele, welche das spanische Leben des 17ten Jahrhunderts schildern	228
Burlesken	245
Autos Sacramentales	251
Anhang. Ueber die Zahl und Chronologie von Calderon's dramatischen Werken	274
Francisco de Rojas	295
Agustin Moreto	328
Matos Aragoso	358
Chiribaval de Monroy	365
Juan Bautista Diamante	372
Antonio de Mendoza	376
Alvaro Gubillo de Aragon	379
Juan de la Hoz	382
Antonio de Solis	387
Agustin de Salazar	393
Die Kritik in dieser Periode. Neue Versuche, Dramen im antiken Stil zu dichten	395
Ueber die Sammlungen spanischer Comedien	398
Ungemein große Zahl der Schauspielerdichter zur Zeit Philipp's IV. und Karl's II.	400
Francisco de Leyba	403
Gerónimo Gancet	403
Die Brüder Figueroa	405
Bernardo de Sotelo	406

Antonio Goeilo	407
Gerónimo de Guellaz	409
Enio de Penavente	413
Der Graf von Villamediana	413
Juan de Bavaletta	414
Die übrigen Schauspielkünstler dieser Zeit	414
Pances Candamo	422
Allgemeiner Rückblick auf die Blüthenperiode des spanischen Theaters	426
Die berühmtesten Schauspieler dieses Zeitraums	430
Ueber den Einfluß des span. Theaters auf die Bühnen im übrigen Europa	439

Viertes Buch.

Verfall des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Einbrechen und Herrschaft des französischen Reichthums. Neuerle Bestrebungen.

Kuufere, dem Fortarbeiten der dramatischen Poesie ungünstige Ver- hältnisse zur Zeit Philipp's V.	458
Gonzalez	466
Lamora	468
Andere Schauspielkünstler	470
Einbringen der französischen Kunst. Luzán, Blas Rofarte, Montiano u. Luvando	473
Umgestaltung des äußeren Bühnenszenen	477
Uebersetzungen französischer Schauspiele	480
Tragödien von Nicolas Hernandez de Moratin und Anderen	482
Comella	484
Ramon de la Cruz	485
La Guerra	490
Leandro Hernandez de Moratin	494
Vienturaga	500
Neuerle Gestaltung des spanischen Theaters. Sturz des classischen Systems	502
Morales	509
Martinez de la Rosa	509
Bretón de los Herreros	512
Gil y Arate	515
Angel de Saavedra	516
Juan Eugenio Garbendusch	517
Mariano José de Larra	517
Antonio Garcia Gutierrez	518
Patricio de la Cacerfura	518
José Acuña	518
Andere Schauspielkünstler der neueren Zeit	519
Wiedererwachung Liebe zu dem alten Nationaltheater	520

Anhang.

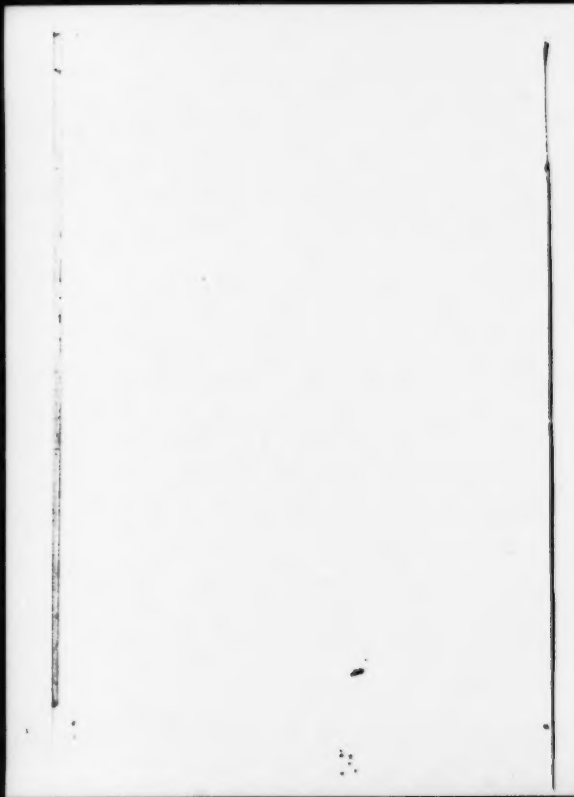
- I. Inhaltsverzeichnis der großen Sammlung von Comedias esco-
gidas de los mayores ingenios de España 533
- II. Verzeichniß der wichtigsten Schriften über das Ganze oder über
einzelne Theile der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien 544
- III. Gil Vicente. Zufag zum ersten Bande — — — — — 548

Drittes Buch.

Die Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Zweite Abtheilung.

Das spanische Theater zur Zeit des Calderon.



Nach dem am 31sten März 1621 erfolgten Tode Philipps III. mußten die Theater von Madrid, höherem Befehle zu Folge, für die Dauer von vier Monaten geschlossen bleiben. Viel günstiger, als zuvor, waren die Auspicien, als sie am 28sten Juli mit Pope's Dios hizo los Reyes y los hombres las leyes wieder geöffnet wurden. Denn hatten bisher die Bühnendarstellungen vielfach mit der Ungunst der Regierung zu kämpfen gehabt und ihre einzige Stütze in der Zuneigung des Publikums gefunden, so stand jetzt ein Monarch, welcher der dramatischen Kunst mit Leidenschaft zugethan war und ihr jede Art von Protection angedeihen ließ, an der Spitze des Staates. Unstreitig nimmt Philipp IV. einen der vordersten Plätze in der Reihe jener Fürsten ein, welche sich durch Begünstigung von Künstlern und Dichtern geehrt haben; und dieser Ruhm muß ihm bleiben, wie mannichfaltigem Tadel auch seine Regierungshandlungen unterliegen mögen und wie sehr er seine Schuld an dem immer mehr zunehmenden Verfall der politischen Größe Spaniens tragen mag. Sein Name ist unauflöslich mit dem aller der großen Künstler und Dichter verknüpft, welche seine Regierung verherrlicht haben. Auf seinen Ruf traten die vorzüglichsten Maler des Landes, unter dem Vorsteh des Velasquez, in Madrid zu einer Schule zusammen, welche sich den ersten irgend eines Volkes zur Seite stellen darf. Die obersten Chargen seines Hofes waren fast

sämmtlich geistvollen Männern anvertraut, welche Kunst und Poesie zu würdigen wußten, wo nicht, wie die Grafen von Fernos und Villamediana, sich selbst darin hervorthaten¹⁾. Eine Lieblings-Erholung des Königs nach den Regierungsgeschäften, die er freilich etwas leichtfertig betreiben mochte, war, sich an Improvisationen und poetischen Spielen zu vergnügen. Den eigentlichen Mittelpunkt seiner Ergötzungen aber bildete das Theater. Jeder Dramatiker von Talent konnte sich seiner Günsti gewärtigen. Der Ruf behauptet sogar, er habe selbst zahlreiche Comedien verfaßt, und nennt darunter namentlich 1. Stücke *Don la vida por su dama* o el Conde de Sex und *Lo que pasa en un torno de monjas*; ja man ist so weit gegangen, ihm alle die Schauspiele zuzuschreiben, welche auf dem Titel als *de un ingenio de esta corte* bezeichnet sind. Das Letztere beruht auf einem offenkundigen Irrthum, und für die erstere Annahme sind wenigstens keine historischen Beweise vorhanden; gewiß aber ist es, daß er es liebte, einen Kreis begabter Dichter um sich zu versammeln und mit ihnen Comödienpläne zu entwerfen. Auch

¹⁾ Motero entwirft in der ersten Scene seines *No puede ser el guardador una muger* ein glänzendes Bild von Philipp's IV. Kunstsinne und Freigebigkeit gegen Dichter. „Welches Talent — sagt er — ist von unserem Könige nicht unterstützt worden? Welche Aeder hat nicht im Dienste seiner Liberalität gestanden? Hat er nicht großmüthig den Rector von Villa-Hermosa, Gongora, Mesa, Enciso, Mendoza und viele Andere zu seinen Lieblingen erhoben?“ Weiter fährt er fort, die erstaunliche Erscheinung hervorzuheben, daß viele Reiche und Vornehme seiner Zeit zugleich Gönner und Vögte der Dichtkunst seien: „Hat es bei uns nicht viele hochstehende Männer gegeben, die sich in der Poesie hervorgethan? War der Graf von Villamediana nicht reich und angesehen? Wird nicht namentlich heute einer der vornehmsten Herren wegen seiner lieblichen Verse allgemein bewundert?“ u. s. w.

pflegte er selbst in engeren Hofkreisen in improvisirten Schauspielen Rollen zu übernehmen *).

Die Hofetikette hatte bisher den Königen den Besuch der Schauspielhäuser untersagt und Philipp IV. wagte sich nicht anders über diese Sitte hinwegzusetzen, als indem er die Theater de la Cruz und del Principe incognito besuchte. Um sich seiner Lieblingsunterhaltung ungehörter hingeben zu können und den Darstellungen zugleich ein würdigeres Local zu verleihen, errichtete er schon im Anfange seiner Regierung in dem Palaste von Buen Retiro vor den Thoren von Madrid ein Theater, welches ausschließlich als Hofbühne dienen und nur den Personen offen stehen sollte, welche vom Hofe die Einladung dazu erhielten. Dieses Theater übertraf in der Eleganz seiner Einrichtungen, in der Vollkommenheit des Decorations- und Maschinenwesens die Corrales der Stadt bei weitem, folgte auch in seiner Construction einem ganz andern Princip, indem es mit einem Dache versehen und von allen Seiten geschlossen war. Der Saal oder der für die Zuschauer bestimmte Theil hatte freilich nur geringen Umfang, dafür aber war die Bühne desto geräumiger und so eingerichtet, daß sie auch für die complicirtesten Zurüstungen Raum verschaffte. Der Hintergrund derselben konnte nach dem Willen hin geöffnet werden, ein für scenische Effekte besonders günstiger Umstand, indem sich auf diese Art die Aussicht

*) Hierher gehört folgende Anekdote. Als einst mehrere Dichter im Palaste versammelt waren, schlug der König die Improvisation einer Comédie über die Schöpfung der Welt vor und übertrug dem Calderon die Rolle des Adam, während er selbst sich die des Schöpfers vorbehielt. Adam schilderte in einer langen Rede die Schönheiten des Paradieses bemerkte aber, daß Gott Zeichen der Ungeduld gab und fragte, was ihm wäre. — „Was soll mir sein? —“ erwiderte der König — „ich bereue, einen so eckfertigen Adam geschaffen zu haben.“

in's Unüberreichbare vergrößern ließ und man Raum für die Aufstellung ganzer Truppcorps gewann.

Kaffen wir uns durch dieselben französischen Reisenden des siebzehnten Jahrhunderts, welche uns früher die *Cortes de da Cruz* und *del Principe* geschildert haben, nun auch in dies Hoftheater führen. Der Begleiter des Marschalls von Grammont, der im Jahre 1659 als außerordentlicher Gesandter Ludwigs XIV. an den spanischen Hof geschickt wurde, berichtet in einem Briefe an seine Schwester von einem Feste, das zu Ehren des Gesandten im Palaste von Buen Retiro gegeben wurde *).

„Das Feste von Allem — schreibt er — und was ich deshalb als den schmackhaftesten Pissen bis zuletzt aufspure, ist die Comödie, welche gestern Nacht aufgeführt wurde. Der Saal war nur von sechs Kadeln oder vielmehr großen weißen Wachslöchtern erleuchtet, die auf silbernen Leuchtern von wahrhaft riesenhafter Größe standen. Zu beiden Seiten des Saales befanden sich zwei, einander gegenüber liegende und mit Gittern verschlossene Nischen oder Estraden. In der einen saßen die Infanten und einige Hofleute, in der anderen der Marschall. Längs dieser beiden Seiten standen zwei Reihen Bänke, welche mit persischen Teppichen bedeckt waren und auf welchen etwa zwölf Damen Platz nahmen, die sich einander gegenüber setzten und sich mit dem Rücken an die hinter ihnen stehende Bank lehnten. Weiter unten nach den Schauspielern zu standen einige Herren; neben dem Gitter des Marschalls Grammont hatte nur ein Grande seinen Platz. Wir andern Franzosen standen hinter der Bank, an welche sich die Damen lehnten. — Darauf traten der König, die

*) Journal du voyage d'Espagne. Paris 1669.

Königin und die Infantin^{*)} ein. Ihnen voraus ging eine Hofdame mit einer Wachskerze. Der König zog beim Eintreten den Hut vor den Damen ab und nahm dann in einer Loge Platz, indem die Königin sich links von ihm, die Infantin links von der Königin niederließ. Der König saß während der ganzen Comédie unbeweglich da, ausgenommen daß er einmal ein Wort zu der Königin sagte und bisweilen mit den Augen rechts oder links hin blühte. Neben ihm stand ein Zwerg. — Als die Comédie zu Ende war, erhoben sich sämtliche Damen und verließen Eine nach der Anderen ihre Plätze, worauf sie in der Mitte zusammen traten, ganz wie die Canonici nach beendigtem Gottesdienste zu thun pflegen. Dann drückten sie sich die Hände und machten ihre Verbeugung, was etwa eine halbe Viertelstunde dauerte, weil Jede das Compliment einzeln machte. Während dessen stand der König mit dem Hute in der Hand da; dann brach er gleichfalls auf und vernickte sich vor der Königin, wie diese vor der Infantin, worauf sich alle drei die Hände reichten und fortgingen. Das Schauspiel, welches aufgeführt wurde, war spaßhaft, denn als Galan agierte darin ein Erzbischof von Toledo, welcher ein Heer anführte; und damit man nicht an seinem Charakter zweifelhaft würde, erschien er immer im Vorhemd, aber dabei mit Waffengürtel, Schwert, Ritterschuhen und Spornen^{*)}.

Die Gräfin D'Anjou sagt in einem Briefe, datirt Madrid den 29ten Mai 1689, Folgendes:

„Puen Retiro ist ein königlicher Palast vor einem der Thore der Stadt. Vier Hauptgebäude und vier große Seiten-

^{*)} Diese Infantin war Maria Theresia, die Verlobte Ludwigs XIV.

^{*)} Diese Comédie war allem Anschein nach Lope's Conquista de Gran por el Cardinal Cisneros, Arzobispo de Toledo.

flügel bilden ein vollkommenes Viereck. In der Mitte befindet sich ein Blumen Garten und eine Fontaine mit einer Statue, welche Wasser ausströmt und, wenn es erfordert wird, die Blumen und die Alleen, welche von einem Hauptgebäude zum anderen führen, begießt. Das Gebäude hat den Fehler, daß es zu niedrig ist, aber die Gemächer darin sind geräumig, prächtig, voll schöner Gemälde und glänzen von Gold und lebhaften Farben, mit denen die Plafonds und das Gefäßel geschmückt sind. Der Park hat mehr als eine starke Picue im Umfang und enthält mehrere einzelne sehr hübsche Pavillone, auch befindet sich darin ein viereckiges Wasserbehältniß, auf welchem kleine gemalte und vergoldete Gondeln schwimmen. Der König nimmt hier während der Sommerhitze seinen Aufenthalt, weil die Fontainen, die Bäume und die Wiesen diesem Orte besondere Frische und Annehmlichkeit verleihen.“

„Der Schauspielsaal ist von schöner Form, sehr groß und reich mit Bildhauerarbeit und Vergoldung geziert. In jeder Loge haben fünfzehn Personen bequem Platz; alle diese Logen sind mit Stütern versehen und die des Königs ist stark vergoldet. Ein Orchester und Amphitheater sind nicht vorhanden; im Parterre setzt man sich auf Bänke. Man pflegte früher allerhand Leuten, trotz der Gegenwart des Königs, den Eintritt in den Schauspielsaal zu gestatten; diese Gewohnheit ist aber jetzt abgeschafft und um Zutritt zu erhalten, muß man ein Herr von hohem Range sein, wenigstens eine höhere Würde bekleiden, oder zu einem der drei militärischen Ritterorden gehören. Dieser Saal ist unstreitig sehr schön; er ist ganz gemalt und vergoldet und die Logen sind, wie in unserm Opernhause, mit Jalousien versehen, aber sie reichen von oben bis nach unten, so daß man sie für Zimmer halten könnte.

Der Theil, wo der König seinen Platz hat, ist prächtvoll *).

Der Hang zu Prunk und Manz, welchen Philipp in seinem Hofstaate entfaltete, bestimmte ihn, auch auf der Bühne großes Gewicht auf Pracht der Darstellung zu legen. Hätte er sich begnügt, für die würdige äußere Erscheinung des Drama's zu sorgen, das Costüme dem Charakter der handelnden Personen angemessener, die Decorationen illusorischer zu machen, so würde die Kunst nur dadurch gewonnen haben; allein er blieb nicht hierbei stehen; er fand an Coulißensomp und blendenden scenischen Effecten an sich Gefallen und veranlaßte die Dichter, die er in seinen Sold genommen hatte, oder die sich willig finden ließen, seinen Wünschen nachzukommen, Schauspiele von epensartiger, auf alle Art von Bühnenspektakel berechneter, Composition zu verfassen. Hier liegt die Veranlassung, weshalb wir in dieser Periode eine so große Anzahl von Stücken zu Tage kommen sehen, welche augenscheinlich darauf angelegt sind, die Kunst des Maschinenmeisters und Decorateurs in glänzendem Lichte zu zeigen und bald das Auge durch Flugwerke und Feuerregen, durch pompasie Aufzüge und vorbeimarschirende Heere zu ergötzen, bald das Ohr durch Pauken und Trompeten, Erdbeben und Donnerschläge zu betäuben. Wo immer das Theater zu einiger Ausbildung gelangt ist, wird wohl die Forderung des großen Publikums, welches viel zu sehen verlangt, einige Verächtlichkeit finden; und so hatten die spanischen Theater auch schon früher die Reize, welche aus einer die Sinne fesselnden Darstellung fließen, nicht gering geachtet. Namentlich bei den Heiligen-Comödien war seit lange ein bedeutender scenischer Apparat

*) Relation du Voyage d'Espagne de la Comtesse d'Aulnoy. Troisième Edition. A La Haye 1693. pag. 6 u. 20.

zur Anwendung gekommen, was bei ihnen, wie bei den mythischen und den Schauspielen, deren Stoff aus der romantischen Sagenwelt des Mittelalters und den Ritterromanen entlehnt war, mehr oder minder durch den Gegenstand bedingt wurde. Allein die Mittel der nur von der Unterstützung des Publikums lebenden Bühnen waren im Vergleich mit denen, die nun aus der königlichen Casse flossen, nur gering gewesen. Aus diesen erhöhten Mitteln und aus den Aufforderungen, welche Philipp an die Dichter ergehen ließ, ist es denn hervorgegangen, daß die Stücke der bezeichneten Art besonders am Hofe von Buen Retiro in Aufnahme kamen. Ihre Aufführung fand vorzugsweise bei festlichen Gelegenheiten, Vermählungsfeiern u. s. w. Statt und die dabei entfaltete Pracht war wahrhaft königlich. Zur Erfindung und Anordnung der Decorationen hatte König Philipp IV. den geschickten italienischen Maschinenbauer Cosme Loti in seine Dienste genommen und nach den auf uns gekommenen ausführlichen Nachrichten unterliegt es keinem Zweifel, daß dieser seine Kunst auf einen Höhenpunkt getrieben hatte, welcher kaum von den Opernmaschinen unserer Zeit übertroffen werden möchte. Er wußte nicht allein feuerstehende Berge und Erdbeben, das Meer mit umhergeschleuderten Schiffen, Paläste von reichster und kunstvollster Architektur, den Olymp mit der Götterversammlung auf seinem Gipfel und den Tartarus mit den Höllenstrafen in der Tiefe bewundernswürdig darzustellen, sondern auch Schlösser, die sich plötzlich auf den Wink eines Zaubersabes erhoben; Phaëthon, wie er den Sonnenwagen lenkt und dann in die Tiefe geschleudert wird; Periclus, der auf dem Pegasus durch die Lüfte reitet; Venus, die auf einem Wolkswagen von Schwänen durch die Luft gezogen wird u. s. w. Freilich scheute man auch die größten Kosten nicht, um der-

gleichen Scenen mit allem Glanze auszustatten, und traf nöthigen Falls selbst die beschwerlichsten, die ganze Einrichtung des Theaters umwandelnden Vorbereitungen, wie denn z. B. in Calderens *Tres mayores prodigios* die Bühne in drei gesonderte Brettergerüste abgetheilt wurde, deren jedes den complicirtesten Apparat enthielt und auf denen die drei Acte von drei verschiedenen Truppen gespielt wurden.

Die Darstellung solcher Festspiele fand nicht allein auf der Bühne von Buen Retiro, sondern nicht selten auch in den Gärten des Palastes und dann oft mit den kunstvollsten Vorrichtungen Statt. So lesen wir unter Anderem: „In der St. Johannisnacht des Jahres 1640 wurde über dem großen Teich von Buen Retiro eine Bühne errichtet, um darauf ein Schauspiel aufzuführen. Das Bühnengerüst ruhte auf Barken und die Zahl der Lichter, Vorhänge, Maschinen, Coulissen und Decorationen, welche dabei zur Anwendung kamen, war unermesslich. Die Kosten gingen in's Ungeheure aber die Verluste waren beinahe noch beträchtlicher; denn während das Spiel seinen besten Fortgang hatte, erhob sich ein Gewitter mit heftigem Sturm, zerstörte in einem Augenblick die Maschinen, riss die Pfeiler aus, fuhrte die Vorhänge mit sich fort und brachte die Zuschauer in die größte Gefahr.“

Es ist uns über diese Darstellung noch eine andere ausführlichere Relation aufbehalten, um ein geträugter Auszug aus dieser möge einen anschaulicheren Begriff von dem Vergange bei solchen Pompstücken geben. Die aufgeführte Comödie war *Circe*. Aus der Mitte des Teichs ragte eine Insel empor, die sich sieben Fuß über die Oberfläche des Wassers erhob, mit Korallen, Seemuscheln und dergleichen geschmückt

¹⁾ Ortiz. *Compendio Cronologico de la Historia de España*.
Tom. IV. pag. 401.

war und von welcher Wasserfälle niederstürzten. Auf der Zueit
befand sich ein hoher bewaldeter Berg. In der Posa sah man
ein silberglänzendes Boot, das von zwei großen Fischen heran-
gezogen wurde und von Tritonen und Nereiden umgeben war,
welche auf der Oberfläche des Wassers singend einen Reigen
aufführten. In dem Boote thronte die Göttin des Meeres
mit einer wassersprudelnden Urne und in weitem faltigem Ge-
wande, aus dem sich nach allen Seiten hin Wasserstrahlen er-
gossen. Im Beginne der Comédie selbst erschien ein großes,
vergoldetes, mit Wimpern und Häbchen geschmücktes Schiff,
das des Ulysses und seiner Gefährten. Eine Schaluppe wird
ausgieret, um Einlaß der Reisegesellschaft zur Erforschung der
Insel an die Küste zu bringen. Löwen, Tiger, Bären und
andere wilde Thiere umringen die Ankömmlinge und aus den
Bäumen, den durch Circe's Zauberkunst verwandelten früheren
Besuchern des Eilandes, erschallt traurige Musik. Dann plög-
lich Donner und Erdbeben. Ein Ulig zuckt auf die Spitze des
Berges nieder; dieser versinkt und statt seiner erblickt man
einen prächtvollen, von Gold und Edelsteinen schimmernden
Palast mit krystallinen Säulen und goldenen Capitalen, in
den Nischen Marmorstatuen und ringkumher zauberische Wär-
ten. In der Säulenhalle vor dem Schlosse thront Circe, um-
geben von ihren Dienerinnen, welche die Gefährten des Ulysses
herbeiholen. Auf Circe's Wink erhebt sich eine reichbesetzte
Tafel aus der Erde; die Ankömmlinge trinken aus den ihnen
dargebrachten Bechern, und ihre Verwandlung geht vor sich;
nur Einer entkommt zum Ulysses und bringt ihm Kunde von
dem Geschehenen. Der Letztere naht selbst, um die Zauberei
zu vernichten; die Stimme eines Baumes warnt ihn vor den
Künsten des listigen Weibes, aber Mercur schwebt vom
Himmel herab und reicht ihm eine Pflanze, welche alle Magie

vernichten soll. Mit dieser tritt er nun vor Circe hin; aber die Schmeicheleien der Zauberin betören ihn, so daß er sich ihren Umräumungen hingibt. Auf einen Wink der Gebieterin schwimmen sechs von Amoretten geführte Nachen herbei, in deren vordem das liebende Paar seinen Platz nimmt; in den übrigen schaueln sich die Mädchen von Circe's Gefolge. Um den Gast zu ergötzen, werden die Ungeheuer der Meeres-tiefe beschworen, sich auf der Oberfläche des Wassers zu zeigen; Wallfische und Delphine tauchen auf und werfen Strahlen wohlriechenden Wassers in die Höhe, welche die Zuschauer besprengen; Sirenen und Tritonen schlingen einen Reigen um den Nachen, in dem die Liebenden ruhen. Unter den Gestalten, die sich wechselweise erheben, ist aber auch die Tugend, welche den Ulyßes den Armen der Verführerin zu entwinden sucht; Circe stellt neue Verschwörungen an und läßt furchtbare Schreckgebilde erscheinen, um die Feindin zu vercheuchen; aber die Tugend siegt, und wie Ulyßes in ihre Arme sinkt, ist das ganze Zauberspiel zerklüftet, das Schloß mit seinen Bewohnerinnen versinkt unter Erdbeben und die Verwandelten stehen wieder in Menschengestalt da.

Ein anderer Schauspiel, auf welchem hier und da Hof-festspiele aufgeführt wurden, war der Garten von Aranjuez. Ueber eine besonders glänzende Darstellung, welche hier im Jahre 1623 zur Feier von Philipp's IV. Geburtstag Statt fand, ist uns gleichfalls ein umständlicher Bericht zugekommen. Die Einrichtung der Bühne war dem italienischen Dammier Casar Montana übertragen. Dieselbe hatte 115 Fuß in die Länge und 78 in die Breite; an jeder Seite waren sieben Bögen mit Gesimsen, Pilastern und goldenen Capitalen an-gebracht, und darüber Gallerien mit goldenen und silbernen Balustraden, welche hiefig Armleuchter mit Wachelkerzen

trugen. Oben war ein Netz ausgespannt, das den Sternenhimmel nachahnte und mit unzähligen leuchtenden Punkten übersäet war. Auf der Bühne selbst befand sich ein hoher Berg, welcher achtzig Fuß im Umkreis hielt und sich in der Mitte öffnen ließ. Die Handlung des aufgeführten Stückes war aus dem Amadis entlehnt; in die Rollen hatten sich die vornehmsten Herren und Damen des Hofes getheilt; selbst die Königin spielte mit. Sobald der König eintrat und seinen vor der Bühne aufgeschlagenen Thron bestieg, wurde er mit lauschender Musik begrüßt. Dann eröffnete ein von den schönsten Damen ausgeführter Tanz die Darstellung. Unter einem der Bogen erschien ein Wagen von Crystall, auf dem, von vielen Nymphen und Najaden umgeben, der Flügelflügel Tajo ruhte. Ein zweiter Wagen trug den Monat April, geführt von dem Sternbilde des Stiers. Nachdem beide Figuren den König begrüßt hatten und abgetreten waren, schwebte das Menschenalter auf einem goldenen Adler über die Bühne und brachte seinen Glückwunsch zu dem Geburtstage; dann öffneten sich drei Bäume und ließen Nymphen erblicken, die ihrerseits in Gratulationen nicht zurückblieben. In dem Schauspiele selbst, das hierauf seinen Anfang nahm, ward ein ungeheurer Aufwand von glänzenden Costüme's und prächtvollen Decorationen gemacht. Man sah unter Anderem die Aurora in einer glänzenden Wolke am Himmel emporsteigen, feuerspeiende Drachen sich bekämpfen, den Berg, welcher sich auf der Mitte der Bühne befand, sich öffnen und einen bezauberten, von vier Riesen bewachten Palast zeigen, dann diesen Palast unter Erdbeben versinken und an seiner Stelle einen prächtvollen Garten erscheinen u. s. w. *).

*) Obras liricas y comicas de D. Antonio de Mendoza. Segunda impresion. Madrid 1799. pag. 145.

In fast allen diesen Festspielen, welche den Hof Philipp's IV. verschönerten, waren Tanz und Gesang wesentliche Ingredienzien, und hier und da traten diese Bestandtheile so überwiegend hervor, daß die Fiestas in eigentliche Opern übergingen. Von Calderon's *Purpura de la Rosa*, einem Stücke welches die Geschichte des Alonis behandelt und zur Feier des pyrenäischen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Theresia mit Ludwig XIV. aufgeführt wurde, wird berichtet, es sei das erste Drama in Spanien gewesen, in welchem Alles gesungen worden sei.

Wenn man durch das bisher Gesagte zu dem Glauben verleitet werden könnte, auf der Bühne von Buen Retiro seien einzig nur solche pomphaften Festspiele aufgeführt worden, so müssen wir diese Meinung berichtigen. Dieser Schauspielsaal stand zugleich allen anderen Gattungen von Stücken offen, mithin auch den *Comedias de capa y espada*, in denen sich gar kein Decorationsprunk anbringen ließ.

Ist das Ueberhandnehmen der äußeren fernischen Pracht ein charakteristisches Merkmal, welches die zweite Hälfte der Blüthperiode des spanischen Theaters von der ersten scheidet, so läßt sich wohl nicht verkennen, daß sich hierin schon der herannahende Verfall der Bühne kund gibt. So lange große Dichter, wie Calderon, sich der Gattung annahmen, wurde zwar der Glanz der Darstellung durch einen eben so blendenden Glanz der Poesie gehoben; allein auch von ihnen läßt sich nicht behaupten, daß sie da, wo sie sich den Anforderungen des Hofes dienlich machten, stets auf derselben Höhe geblieben wären, wie da, wo sie allein ihrer eigenen Eingebung folgen konnten; und wenn endlich die Bearbeitung dieses Feldes in die Hände geringerer Comödienreiber fiel, so mußte die dramatische Kunst in leerem Schaugepränge unter-

gehen. Der nachtheilige Einfluß, welchen der Bühnenscurus auf Publikum und Schauspieler ausübte, läßt sich vollends gar nicht berechnen, insofern das erstere sich an eine rohe Schau-
lust gewöhnte, welche den Sinn von dem eigentlichen Gehalte der Kunst abzog, die letzteren aber verführt wurden, die Wir-
kung nicht im Wesentlichen, in der geistigen Durchdringung der Rolle, sondern in dem äußeren Effect zu suchen, es sich im Vertrauen auf die glänzenden Thaten bequem zu machen und ihre Schwächen damit zu verdecken.

Wüthlicher Weise sind jene Hofschauspiele nicht das Ein-
zige, wodurch der Name Philipps IV. mit der Geschichte des
spanischen Drama's zusammenhängt. An der Spitze dieses
dieses Monarchen für die Kunst, so wie an seinem wahren
Verdienst um dieselbe kann kein Zweifel sein. Schon der
Scharfblick, mit welchem er aus der Menge der Dichter,
welche um seine Gunst buhlten, die begabtesten und würdig-
sten zu wählen mußte, um sie in seine unmittelbare Nähe zu
ziehen, bürgt dafür. Von ihm in eine sorgenfreie Lage ver-
setzt, brauchten sich die Dramatiker nicht mehr von den For-
derungen der Theaterdirectoren abhängig zu machen, um durch
rastlose und übertriebene Production eine spärliche Existenz zu
gewinnen; sondern sie konnten ihre Werke reiflich austragen
und mit jener Sorgfalt pflegen, ohne welche keine Kunstvol-
lenkung möglich ist. Hier, wenn irgendwo, liegt denn auch
das charakteristische Merkmal, welches die vorliegende Epoche
der dramatischen Kunst von der vorhergehenden unterscheidet
und sie als den Gipfelpunkt der ganzen spanischen Schauspiel-
poesie erscheinen läßt. Schon durch Lope de Vega und seine
Zeitgenossen waren alle Triebe wüthend und in üppigem
Wachsthum aufzubrechen, und wenn man nur die Hülle der
Phantasie, den Muthum der Erfindung in's Auge faßt, so

kann man zweifeln, ob man nicht der früheren Dichterguppe den Vorrang vor der späteren einräumen solle; auch die feine Ausbildung, die besonnene Leitung des Plans, die Präcision der Ausführung kann jenen Aelteren in den Werken, die sie in besonders glücklichen Momenten hervorbrachten, nicht abgesprochen werden; allein diesen vollendeteren Werken stehen gewiß mindestens eben so viele gegenüber, an denen wir die gegentheiligen Eigenschaften, die größten Verstöße gegen die Regeln der dramatischen Composition, Mangel an Zusammenhang und gehöriger Durcharbeitung, beklagen müssen. Und wie konnte es bei der profusen Fruchtbarkeit, in welcher Lope de Vega den Ton angab und zu welcher er die Mehrzahl seiner Zeitgenossen mit fortriss, anders sein! Hier nun schlug die jüngere Generation von Dramatistern einen neuen Weg ein; es genügte ihr nicht, sich planlos dem gährenden Productions-triebe zu überlassen, sie machte mit mehr Scheu vor dem Publikum, mit mehr Achtung vor den ewigen Gesetzen der Kunst die vollendete Formung, die innere symmetrische Durchbildung des Drama's zu ihrem Princip. Dasi wenigstens dies Princip die bedeutendsten Dichter, welche als Hauptvertreter der neuen Epoche anzusehen sind, leitete, wird im Folgenden klar werden, und die Wahrnehmung, das auch noch in dieser Zeit ungefüge und regellose Werke untergeordneter Dramatiker zum Vorschein kamen, das auch die bedeutenden ihrem Grundsatz hin und wieder untreu wurden, kann unsere Behauptung nicht umstoßen.

Mag man nun von dem uner schöp flichen Erfindungsreichthum, von dem immer sprudelnden Quell genialer Conceptionen, kurz von der vielleicht nie wieder in gleichem Maße dagewesenen Fülle dichterischer Elemente, welche die vorhergehende Epoche des spanischen Drama's charakterisirt, so zur Bewunderung

hingerissen werden, daß man sich schwer von jenem Blütenlabrynth trennt, um in den mehr geregelten Reichthum eines Kunstgartens einzutreten; mag zugestanden werden, daß die genannten Eigenschaften in der späteren Phase der Bühnendichtung nicht in gleichem Uebersflusse vorhanden sind, — so ist es doch keinem Zweifel unterworfen, daß diese an Kunstvollendung über jener steht. Wie aber diese Kunstvollendung unstreitig der Maßstab ist, welchen Theorie und ästhetische Kritik anlegen müssen, sobald es sich um die Bestimmung des absoluten Gehalts eines Dichtwerks handelt, so wird auch die Periode, in welcher die größere Zahl der Productionen diesem Maßstabe entspricht, auf die höhere Stufe zu stellen sein. Doch wir greifen durch diese Bemerkungen, welche erst durch die genauere Betrachtung der einzelnen Dichter ihre Begründung erhalten können, dem Gange unserer Geschichte vor, und lehren deshalb zunächst zu den mehr äußeren Schicksalen des spanischen Theaters seit der Thronbesteigung Philip's IV. zurück.

War schon seit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts das Schauspiel der Mittelpunkt der spanischen Poesie geworden, so mußte die erklärte Neigung des jungen Königs für diesen Zweig der Literatur alle Dichter noch um so mehr zum Wettstreit in der dramatischen Poesie anspornen. Die Anzahl der Comödien, die während seiner Regierung über die Bretter gingen, war daher, wenn nicht größer, doch mindestens eben so groß, als die schon unübersehbare Menge derer, welche unter seinen beiden Vorgängern aufgeführt worden waren. Denn wenn auch die ungeheure Polygraphie aufhörte, mit welcher Lope de Vega anderthalbtausend, Tirso de Molina dreihundert Comödien hervorbrachte, wenn auch die sorgfältigere Pflege, welche die Dramatiker nunmehr ihren Werken widmeten, es ihnen unmöglich machte, die Fruchtbarkeit ihrer

Vorgänger zu erreichen, so blieb doch, wie auf dem südlichen Boden der Pflanzenwuchs in üppigerer Hülle emporsteigt, ihre Productivität, im Verhältniß zu den Schauspieldichtern anderer Nationen, noch immer bedeutend, und dann ging die Zahl derer, welche für das Theater schrieben, noch weit über das bisherige Maß hinaus.

Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kamen verschiedene Gattungsnamen von spanischen Theaterstücken in Gebrauch, welche zur Zeit des Lope de Vega noch nicht üblich gewesen waren; nämlich:

Comedias de Figuron, ein Ausdruck für Comödien, in denen eine als Herrbild gehaltene lächerliche Figur, meistens ein eingebildeter und prahlerischer Narr, vorkam. Moreto, Rojas und einige Andere haben vortrefliche Stücke dieser Gattung geschrieben, aber später arteten dieselben in's Possenartige und Pöbelhafte aus.

Saynetes, im Grunde nur ein neuer Name für das, was früher Entremes hieß; indessen waren die Saynetes gewöhnlich von etwas ausgehelterer Handlung. Sie wurden, wie die Entremeses, zwischen den Jornadas der größeren Stücke gespielt.

Mogigangas, kleine, den Saynetes ähnliche, burleske Stücke, in denen Nummernreien und Mascheraden vorkamen. Häufiger wurden die Mogigangas erst im achtzehnten Jahrhundert, indessen werden in den Verzeichnissen einige Stücke von Calderon und Moreto unter dieser Benennung aufgeführt.

Zarzuelas, Operetten oder kleine Singspiele. Unter den Werken des Calderon ist *La purpura de la rosa* eine solche Zarzuela. Den Namen erhielten diese kleinen Stücke von dem königlichen, unweit Madrid gelegenen Lustschlosse Zarzuela.

Dass die Poesie in dieser Zeit nicht mehr so nothwendig,

wie früher, zu den Ingrebienzien einer jeden Darstellung gehörten, und daß sie nur bei den Autos durchgängig beibehalten wurden, haben wir schon früher gesagt. Auch die Trohnenleichenamospiele scheinen seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr so beliebt geblieben zu sein, wie früher; denn Vera Tassis in der Biographie des Calderon sagt, in Sevilla, Granada und Toledo habe man gegen das Ende von Calderon's Lebenszeit aufgehört, Autos Sacramentales zu spielen. In Madrid jedoch fuhr man fort, das Fest des Corpus mit allem Pomp und in der alten Weise zu feiern. Die Gräfin d'Aunoy gibt in einem Briefe vom 27ten Juni 1679 eine Beschreibung dieses Festes, welche hier als Ergänzung zu der früher gegebenen Schilderung eines anderen Reisenden eingeschaltet werden mag.

„Ich habe das Fest des heiligen Sacraments gesehen, welches hier sehr feierlich bezangen wird. Es findet dabei eine große Procession Statt, bei welcher alle Kirchspiele und alle hier so zahlreiche Geistliche thätig sind. Man schmückt die Straßen, durch welche der Zug geht, mit den schönsten Teppichen der Welt; alle Pallone sind dann ohne Jalousien, mit Teppichen behängt und von Valtachinen bedeckt; von einer Seite der Straße zur andern werden Zelte von Zwöllich aufgespannt, welche gegen die Sonne schützen; diese Zelte besprengt man mit Wasser; die Straßen sind mit angefeuchtem Sande und mit so vielen Blumen bestreut, daß man den Fuß nicht niederlegen kann, ohne auf welche zu treten; die Ruhe-Altäre sind außerordentlich groß und mit der höchsten Pracht geschmückt. — Der ganze Hof ohne Ausnahme folgte dem heiligen Sacrament; die Rätthe gingen ohne bestimmte Reihenfolge, wie sie sich fanden, und Alle trugen weiße Wachskerzen; auch der König trug eine solche und ging zunächst

hinter dem Tabernakel, in dem sich das Corpus befand. Gewiß ist dies eine der schönsten Ceremonien, die man sehen kann. Es war fast zwei Uhr Nachmittags und doch war die Procession noch nicht zu Ende; als sie am Palast vorüberkam, wurden Pöller und viele Raketen abgebrannt. Der König hatte sich der Procession bei Santa Maria, einer Kirche nahe am Palast, angeschlossen. Alle Damen legen an diesem Tage ihre Sommerkleider an und zeigen sich im höchsten Schmuck auf ihren Balkonen, indem sie Korbchen oder Aläschchen in den Händen halten, aus denen sie, wenn die Procession vorüberzieht, Blumen streuen oder wohlriechendes Wasser hinabgießen. Wenn das heilige Sacrament wieder in die Kirche zurückgebracht ist, geht Jeder nach Hause, um zu Mittag zu essen und sich nachher wieder zu den Autos einzufinden. Man nennt so eine Art von Schauspielen über religiöse Gegenstände, welche in der Ausführung sehr bizarr sind. Sie werden in den Höfen oder auf den Straßen der verschiedenen Rathspräsidenten gespielt; der König pflegt dabei zugegen zu sein, und alle Personen von Rang erhalten schon am Abend zuvor Billets; so wurden denn auch wir eingeladen, und es überraschte mich, daß man eine große Menge Fackeln dabei anzündete, während doch die Sonne den Comödianten gerade auf den Kopf schien und das Wachs von der Fäße schmolz. Das Stück, welches aufgeführt wurde, war das unsinnigste, das ich in meinem Leben gesehen habe. Der Inhalt davon war, wie folgt. Die Ritter von St. Jago sind versammelt; unser Heiland tritt zu ihnen und bittet sie, ihn in ihren Orden aufzunehmen; Einige sind bereit dazu, aber die Aelteren stellen den Anderen vor, daß es Unrecht sein würde, einen Mann von niedriger Herkunft, dessen Vater ein Zimmermann gewesen, unter sich zu dulden. Der Heiland wartet mit Un-

gebudd auf den Entschluß, den sie fassen werden; man beschleicht zuerst, ihn zurückzuweisen, dann aber findet man die Auskunft, einen eigenen Orden, nämlich den portugiesischen des Christus, für ihn zu stiften. — Uebrigens denken sie hier zu Lande bei solchen Dingen nicht im mindesten an Profanation, denn sie würden lieber sterben, als die Achtung gegen die Religion im mindesten aus den Augen setzen. Die Autos werden einen ganzen Monat lang aufgeführt, und ich bin so müde, hinzugehen, daß ich mich so oft wie irgend möglich dispensire.“

Man hat sich Mühe gegeben, genau zu berechnen, wie hoch sich die Anzahl sämmtlicher Schauspiele aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters belaufe; — eine unfruchtbare Arbeit, die keine Wahrscheinlichkeit eines glücklichen Erfolges für sich hat, da hierüber gar keine zuverlässige Angaben auf uns gekommen sind. Denn welche Thorheit, die im achtzehnten Jahrhundert herausgegebenen Cataloge spanischer Dramen auch nur für annäherungsweise vollständig zu halten! Diese Cataloge konnten nur nach den im Druck erschienenen Stücken oder solchen, die den Herausgebern zufällig im Manuscript vorlagen, angefertigt werden. Wenn nun aber selbst von den Werken der berühmtesten Dichter nur der kleinere Theil auf uns gekommen ist, wenn wir von Lope's Stücken kaum noch ein Drittel, von denen des Tirso de Molina nur ein Fünftel besitzen, wie viel größer muß erst die Zahl der verloren gegangenen Arbeiten minder geachteter Autoren sein *)!

*) In der *Cosaria Catalana* von Matos Aragozo tritt eine Schauspielertruppe auf, welche in spanische Gefangenschaft gerathen ist. Der Director wird befragt, was für Comedien er bei sich führe, und antwortet darauf:

Famosas

De las plumas milagrosas

De España. Si escuchar quierdes

Es springt denn der Irrthum derer in die Augen, welche meinen, daß nie den dreitausend achthundert und zweiundfünfzig Comödien, die La Huerta verzeichnet hat, der ganze Reichthum der spanischen Bühnenliteratur erschöpft sei. Hält es doch nicht schwer, schon durch Zusammenzählung der Werke von etwa zehn der bekanntesten Dramatiker eine gleich große Summe zu erhalten. Man nehme die 1500 Comödien des Lope de Vega, die 400 des Luis Velaz de Guevera, die 300 des Tirso de Molina, die mehr als hundert des Calderon und Alvaro Cubillo de Aragon, die nicht genau anzugebende, aber sehr beträchtliche Menge der Dramen des Doctor's Ramon, des Montalvan, des Mira de Mesa, des Matos Fragoso u. s. w., und die von La Huerta angegebene Zahl wird bald erreicht sein. Denkt man nun weiter an die fast zahllose Menge von dramatischen Dichtern, von denen nur die Namen auf uns gekommen sind, an den Inhalt der großen Sammlungen spanischer Theaterstücke, so wie an die vielfältigen Comödien, welche ohne Angabe ihrer Verfasser auf die Bühne kamen, so

Los titulos estos son:
 La vizarra Arsinda, que es
 Del Ingenioso Cervantes,
 Los dos confusos Amantes,
 El Conde Partinuples,
 La Española de Cepeda,
 Un ingenio Sevillano,
 El Secreto, el Cortesano,
 La melancólica Alfreda,
 Leandro, la Renegada
 De Valladolid.

Von allen diesen Stücken finden sich nur die *Bizarra Arsinda*, *El Conde Partinuples* und die *Renegada de Valladolid* in dem Catalog des Huerta.

wird man zugeben, daß man jene Zahl dreißig verzehnfachen könne ohne in Uebertreibung zu verfallen. Erzählt doch Niccoboni (*Réflexions sur les différens théâtres de l'Europe*, Amsterdam 1740, pag. 57) die in keiner Art unwahrscheinliche Anekdote, ein Buchhändler in Madrid habe sich eine Sammlung von spanischen Comödien anonymen Verfassers angelegt und binnen kurzer Zeit vierthausend achthundert solcher *Comedias de un, dos, tres Ingenios de esta Corte* zusammengebracht.

In gleichem Maße, wie die Zahl der Dichter, vermehrte sich unter Philipp's IV. Regierung auch die der Bühnen und Schauspieler. Selbst die geringfügigsten Städtchen und Weiler wollten hier und da den Genuß dramatischer Darstellungen haben. Dies Ueberhandnehmen der Histrionenbanden und mancher dadurch herbeigeführte Unfug zog verschiedentlich die Augen der Regierung auf sich und sie that Schritte, denselben zu steuern; allein diese waren nicht energisch genug, um durchdringen zu können, und die beschränkenden Verfügungen, welche hier und da erlassen wurden, waren immer bald wieder überschritten. Sehr deutlich geht dies aus einem Memorial hervor, welches der Schauspieler Christobal Santiago Ortiz um das Jahr 1647 an den König richtete, um ihn auf die Aufrechthaltung der Ordnung in dem Schauspielerwesen aufmerksam zu machen. Hier ersieht man, daß der Rath von Castilien die Zahl der Schauspielertruppen ursprünglich auf sechs beschränkt und sich die Ernennung der Direktoren vorbehalten hatte, daß aber bald die Zahl dieser concessionsirten Gesellschaften bis auf zwölf angewachsen war. Auf die Ueberschreitung dieser Zahl waren schwere Strafen gesetzt worden, aber trotz dem gab es zur Zeit des Vintallers vierzig Truppen, welche zusammen an tausend Mitglieder zählten und unter denen sich

Verbrecher, entflozene Mönche und abtrünnige Geistliche fanden, die sich so unter dem Deckmantel der Schauspielerkunst und durch das Umherziehen von Ort zu Ort der Justiz entzogen. „Der Scandal und unordentliche Lebenswandel, den diese Leute führen — sagt der genannte Schriftsteller — ist groß, und da ihr lustiges Handwerk überall beliebt ist, so finden sie an jedem Ort, wohin sie kommen, junge Leute, welche sich zu ihren Beschützern aufwerfen; ja sie wissen die Justiz selbst zur Nachsicht zu stimmen, indem sie gemeiniglich die Weiber, die sie mit sich führen, zu ihren Fürsprecherinnen machen. Die Hahlgier, mit welcher die Eigenthümer von Schauspiellocalen diese beständig zu vermietthen trachten und sich dabei des Vorwandes bedienen, daß die Hospitäler sonst Mangel leiden müßten, ist die Hauptursache dieses Unfugs, denn man hat seit zwanzig Jahren so viele Schauspielhäuser erbaut, daß es nur wenig Städte, ja ganz unbedeutende Aedon gibt, in denen sich nicht eines fände. Da nun alle diese Häuser beständig vermiethet werden sollen, so gibt dies Anlaß zu dem Entstehen so vieler Landstreicherbanden, indem die Vermiether selbst ihnen mit Geldvorschüssen zu Hülfe kommen.“

Die Theater de la Cruz und del Principe zu Madrid blieben nach wie vor in demselben Verhältniß zu den Hospitälern, das wir früher kennen gelernt haben. In Bezug auf ihre innere Einrichtung haben wir einen Ausdruck zu erklären, welcher gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aufkam und seit dieser Zeit in den Bühnenschriften häufig vorkommt, nämlich den Namen Tertulia. Man nannte so die Vögen der oberen Reihe, welche früher Desvanes geheißen hatten und in denen vorzugsweise das gebildete Publikum und die Geistlichen ihre Plätze nahmen. Es war damals Mode, den Tertullian zu studieren und namentlich hatten die Priester die

Gewohnheit, ihre Predigten durch Citate aus seinen Werken zu zieren, weshalb man sie scherzweise Tertullianten und ihren Plag die Tertullia nannte. Aus diesen Pogen, denen man schon früher den Ehrentitel „gelehrte Desvantes“ geliehen hatte, kamen die Urtheile, auf welche die Dichter, als auf die von Kennern, das meiste Gewicht legten. Im Uebrigen ging mit der Einrichtung der genannten Corrales keine Veränderung vor und sie blieben, während die Bühne von Buen Retiro einen hieher ungleichen Luxus entfaltete, im Maschinismus und Decorationswesen ziemlich auf derselben Stufe stehen, auf der sie sich gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts befunden hatte. Indes in dem Hoftheater nur eine auserlesene, aus den durch Rang oder Geist ausgezeichneten Personen bestehende Gesellschaft Zutritt fand, strömte die große Menge des Volks mit unerfättlicher Begierde in die Comödienhäuser der Stadt, und die Mosqueteros gaben ihr kritisches Votum noch immer in derselben lärmenden Weise ab, wie früher; ja die Macht, welche sie durch ihre tobenden Ausrufungen des Beifalls oder Mißfallens ausübten, soll in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ihren höchsten Gipfelpunkt erreicht haben. Nach Caramuel hatte sich zwischen 1650 und 1660 einer dieser Musketiere, ein Schußflügel Namens Sanchez, zum Aristarchen der Bühne aufgeschwungen und übte einen solchen Einfluß, daß die günstige oder ungünstige Aufnahme eines Stückes beinahe allein von ihm abhing und angehende Dramatiker sich vor der Aufführung ihrer Schauspiele seines Wohlwollens zu versichern suchten. Der genannte Schriftsteller erzählt hiervon folgende Anekdote. Ein talentvoller Dichter hatte eine Comödie geschrieben, welche zur Darstellung angenommen worden war und von den vorzüglichsten Schauspielern aufgeführt werden sollte; dennoch war er wegen des Erfolges zweifelhaft

und beschloß, aus Furcht vor der Insolenz des *Patio*, dem *Señor Sanchez* einen Besuch zu machen, um ihn günstig für sich zu stimmen. Er wandte sich deshalb an einen Freund, der mit dem gefürchteten *Schubflücker* bekannt war, ließ sich durch ihn bei dem *Vegeteren* einführen und trug in schüchterner Weise und mit zitternder Stimme seine Sache vor, wie jene *Comödie* die Erstlingsfrucht seiner Muse sei und wie von ihr sein künftiger Ruhm und seine Achtung unter den Menschen abhängen. Der *Schuster* hörte die demüthige Rede mit gravitätischer Miene und gerunzelter Stirn an und verabschiedete am Schlusse den Dichter mit den abgemessenen Worten: „Seien Sie nur getroßt, Herr Poet, Ihr Stück wird die Aufnahme finden, die ihm nach Recht und Verdienst zukommt“¹⁰⁾. —

Auf diese Herrschaft des Pöbels in den Schauspielhäusern spielt auch ein satirischer Dichter dieser Zeit an, indem er sagt: „Nun kehren die *Schuster* zu ihren Keislen zurück und man erkennt in ihnen kaum die hochfahrenden und stolzen *Musketiere* wieder, welche Poet und Schauspieler durch flehende Bitte, durch heitere oder trübe Mienen nicht erweichen konnten. Am nächsten Abend aber wirft der *Schubflücker* seine *Stiefelsohlen* wieder bei Seite, läßt sein donnerndes Geschütz los und verwandelt sich in einen *Bliz*, der die schlechten Porten zu Boden schmettert“¹¹⁾.

Die Furcht vor den Pfeisen der *Modqueteros* war es, was viele Dichter bestimmte, ihre *Comödien* anonym auf die Bühne zu bringen, und da, wie gesagt, die Tyrannei dieses kritischen Pöbels gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts höher stieg, als je zuvor, so begegnen wir in dieser

¹⁰⁾ Caramuel, *Primus Calamus*, T. II. p. 690.

¹¹⁾ Pellicer I, p. 210.

Zeit solchen Comedien ungenannter Verfasser in größerer Zahl, als früher. Das gewöhnliche Aushängereichbild der Stücke war in diesem Falle *de un Ingenio*, wozu, wenn der Verfasser in Madrid wohnte, der Peisag *de esta Corte* ¹¹⁾gefügt wurde. Unter den mit dieser Bezeichnung versehenen Schauspielen mögen sich, wie die Tradition behauptet, auch einige befinden, an deren Abfassung Philipp IV. Theil genommen hat, aber, wie schon gesagt, ein handgreiflicher Irrthum, der nur durch eine sehr oberflächliche Kenntniß der spanischen Literatur veranlaßt werden konnte, ist es, sie sämmtlich diesem Könige zuzuschreiben. Die Anzahl der noch heute vorhandenen *Comedias de un Ingenio* ist außerordentlich groß, auch hat man deren, die von mehreren Dichtern in Gemeinschaft verfaßt sind und, je nach der Menge der Mitarbeiter, die Ueberschriften „von zwei, drei Ingenios“ u. s. w. führen; ja es gibt sogar Beispiele, daß sechs Dramatiker zu einem Werke zusammentraten ¹²⁾. Die durch die Vereinigung Mehrerer entstandenen Comedien gehören größtentheils zu den schwächsten Erzeugnissen der spanischen Bühnendichtung, was wohl schon durch den Entstehungsproceß bedingt wurde. Es ist kaum denkbar, daß sich zwei Geister von hinlänglich gleichartiger Organisation finden sollten, um ein Werk wie aus Einem Sinne schaffen zu können; wie viel weniger aber wird dies erst bei sechs Mitarbeitern möglich sein! Daß eine solche Theiligung verschiedener Dramatiker bei demselben Werke zur Zeit des Calderon mehr und

¹¹⁾ Man hat sehr Unrecht, zu glauben, daß durch diese Benennung eine nähere Beziehung zum Hofe angedeutet werde, denn unter *la Corte* ward ganz allgemein nur die Residenz verstanden.

¹²⁾ Z. B. das Stück *Vida y Muerte de San Cayetano*, de seis Ingenios *de esta Corte*, im 3ten Bande der großen Sammlung von *Comedia nuevas escogidas*.

mehr überhand nahm, gehört daher nicht eben zu den Glanzseiten dieser Epoche; indessen wurde der Gebrauch so allgemein, daß sogar die vorzüglichsten Dichter, Calderon selbst, Rojas und Moreto, hier und da mit Anderen in Gemeinschaft arbeiteten.

Bei dem im Jahre 1644 erfolgten Ableben der Königin Isabella, der ersten Gemahlin Philipp's IV., wurden, wie es bei Todesfällen in der königlichen Familie gewöhnlich war, die Bühnen von Madrid geschlossen, und theologische Jelenoten benutzten diesen Anlaß, um die alten, seit lange nicht zur Sprache gekommenen Scrupel über die Zulässigkeit dramatischer Vorstellungen wieder in Anregung zu bringen. Philipp IV., bald darauf auch noch durch den Tod des Kronprinzen Valibasar niedergebengt, war gerade um diese Zeit in der Stimmung, um auf die vorgebrachten Bedenklichkeiten einzugehen, und so wurde dem Rath von Castilien aufgegeben, die Einschränkungen festzustellen, denen die Theater zu unterwerfen sein möchten. Der von dieser Corporation vorgelegte Entwurf zu einem, in solchem Sinne zu erlassenden, Gesetze lautete in seinen Hauptpunkten, wie folgt: Es sollten 1) nur sechs oder acht Schauspieler-Gesellschaften geduldet, die in den kleineren Ortschaften umherziehenden Truppen dagegen verboten werden; 2) die Comödien sollten sich auf Darstellung der Lebensläufe der Heiligen und edler Thaten aus der Geschichte beschränken, Liebschaften aber gänzlich ausgeschlossen werden und hiernach die Mehrzahl der bisher aufgeführten Schauspiele und namentlich die des Lope de Vega, die den Sitten so viel geschadet, von den Brettern verbannt sein; 3) in einer Woche sollte nicht mehr als eine neue Comödie aufgeführt werden dürfen; 4) der Kleiderluxus der Schauspieler, namentlich das Tragen von Gold, sollte aufhören und das Costüme während einer Darstel-

lung nicht gewechselt werden, außer wenn das Stück es umgänglich nöthig machte; 5) alle anstößigen und provocativen Gesänge und Tänze sollten untersagt sein, auch nur verheiratete Frauen die Bretter betreten dürfen; 6) sollte zu den Ankleidezimmern nur den Schauspielern selbst und den zu der Truppe gehörigen Personen der Zutritt gestattet sein; 7) dürfte die Vorstellung nicht später, als im Winter um 2, im Sommer um 3 Uhr Nachmittags anfangen; 8) sollte jede Comödie vor der Aufführung einer Prüfung durch eine, speciell dazu eingesetzte, Behörde unterliegen, jede Darstellung von einem Alcalde beaufsichtigt werden und die Justiz die Schauspieler unter ihre specielle Obhut nehmen, sie in ihren Häusern beaufsichtigen und die Musiggänger, welche sich „zum großen Scandal des Hofes“ unter sie mengten, aus ihrem Kreise verbannen, und endlich 9) sollte die Aufführung von Comödien in Privathäusern nicht anders gestattet werden, als unter specieller Aufsicht des Präsidenten von Castilien.

Das gänzliche Geschlossensein der spanischen Bühnen dauerte von 1644 bis 1649. In letzterem Jahre begann man zuerst in Madrid die Aufführungen von Comödien wieder zu gestatten, und die übrigen Städte des Königreichs folgten bald nach; doch wurde die Wiedereröffnung der Theater überall nur unter der Bedingung erlaubt, daß man sich den oben erwähnten Einschränkungen unterwerfe. Wären diese Gesetze nun in aller Strenge aufrecht erhalten worden, so hätten sie den Theatern und der Bühnendichtung unsehlbar dauernden Eintrag thun müssen; allein es scheint, daß man sie, eben so wie alle früheren ähnlichen Verordnungen, bald wieder außer Acht gelassen habe; denn schon wenige Jahre später lag der rigoristische Erzbischof von Sevilla dem Reichsvater Philipp's IV. an, dem Könige das Verbot der Schauspiele zur

Gewissenspflicht zu machen, und drückte sich in seinem hierauf zielenden Schreiben folgender Massen aus: „Die Comödianten kleiden sich mit dem größten Luxus, und in jedem Ort gibt es ein Schauspielhaus, ja in den größeren finden sogar zwei bis drei Vorstellungen mit höchst kostbaren Decorationen Statt, während es dem Königreich und der katholischen Religion an Mitteln fehlt, sich gegen Feinde und Keger zu vertheidigen. Bedenken Sie doch, Hochwürdigster, daß das Verbot der Comödien in den Jahren 1644—1649 keineswegs zum Nachtheil des Staates gereichte u. s. w.¹⁴⁾“ Eben dieser Zelot ging, nach dem Bericht des Gaspar de Villaroel, Erzbischofs von Lima, in seinem heiligen Eifer so weit, daß er in Bezug auf Lope de Vega, dessen Comödien wieder Eingang auf den Bühnen fanden, zu sagen pflegte, „ein einziger Priester habe tausend Comödien verfaßt, durch welche er mehr Sünden in die Welt gebracht habe, als tausend Teufel¹⁵⁾“.

Da eben der Darstellung von Comödien in Privathäusern Erwähnung geschah, so ist es nöthig, hier ein Wort über dieselben zu sagen. Die vornehmen Familien pflegten Schauspieler in ihre Wohnungen zu bestellen und sich von ihnen *Entremeses* oder Comödien aufführen zu lassen¹⁶⁾. Dieselbe

¹⁴⁾ *Vida del Ilustrísimo Sr. D. Fr. Pedro de Tapia, par Fr. Antonio de Lorea*, p. 253.

¹⁵⁾ „Mille Comedias fertur composuisse Unus, quibus plura peccata inexit in orbem quam mille Daemones.“ *El Gobierno Ecclesiastico Pacifico y Union de los dos Cuchillos Pontificio y Regio, por D. Gaspar de Villaroel. Parte I. p. 358.*

¹⁶⁾ So erzählt die Gräfin d'Amun bei Gelegenheit eines Besuchs, den sie bei dem Cardinal Portocarrero in Toledo machte: „Als wir in die Wohnung des Cardinals zurückkehrten, wurden wir in einen geräumigen Saal geführt, in welchem sich auf der einen Seite viele Cavalieri und auf der anderen viele Damen befanden und wo ein Theater aufge-

Gewohnheit herrschte in den Klöstern, wo dann die Sacristei zum Theater umgewandelt wurde, und sie fand trotz der Mähe des Rathes von Castilien an dem genannten Villarreal einen Vertheidiger. Diese Apologie lautet, wie folgt: „Man hat die Frage aufgeworfen, ob die Mönche dadurch, daß sie der Darstellung von Comödien beizubohnen, Anstoß erregen? Mir nun scheint es allerdings anstößig, daß Klosterbrüder die öffentlichen Schauspielhäuser besuchen. Aber wie? sollen wir auch das ausgezeichnete und heilige Kloster San Felipe zu Madrid, so wie andere der geachteten Klöster verdammen, weil dort in der Sacristei Schauspiele aufgeführt werden? Wenn es an sich sündhaft wäre, Comödien zu sehen, würde dann dieses so sehr religiöse Haus, würden die anderen Ordensconvente der Residenz, welche ihm hierin folgen, eine solche Unsitte dulden? Man kann mir einwenden, der König habe jetzt diesen Brauch abgeschafft und ohne ausdrückliche Erlaubniß des Präsidenten von Castilien sei die Aufführung von Comödien in den Klöstern nicht mehr gestattet. Daß diese Verordnung in Kraft ist, kann ich aus eigener Erfahrung bezeugen; *Ann* als ich Oberster des Klosters wurde, wollte ich den Mönchen, als meinen Brüdern und Wohlthätern, eine Erziehung bereiten und bestellte drei Comödien, indem ich das Geld im Voraus bezahlte. Die Schauspieler nahmen die Summe in Empfang und schwiegen über das noch obwaltende Hinderniß.

schlagen war. Auffallend war es mir, daß die Herren und die Damen durch einen Vorhang, der in der Mitte des Saales bis an das Theater hinan hing, von einander geschieden waren und sich daher nicht sehen konnten. Man hatte nur auf uns gewartet, um die Comödie *Pyramus und Thisbe* anzufangen. Das Stück war neu und schlechter, als irgend eines von denen, die ich noch in Spanien gesehen. Zuletzt führten die Comödianten einen sehr hübschen Tanz auf, und die ganze Erziehung war um zwei Uhr noch nicht zu Ende. — Relation etc. T. III. p. 171.

Als nun die ganze Bräderschaft in der Sacristei versammelt war, machten sie uns auf die noch fehlende Erlaubniß aufmerksam, indem sie jedoch sagten, daß der Präsident von Castilien dieselbe auf die mindeste Sollicitation zu ertheilen pflege. Ich kam daher um die erforderliche Permission ein; aber der Präsident verweigerte sie so entschieden, daß aus unserer Comödie nichts ward, obgleich nachher drei in drei verschiedenen Gärten aufgeführt wurden. Indessen diese Verweigerung beruhte auf einem besondern Grunde. Es pflegten nämlich bei den Aufführungen von Comödien in den Klöstern sich leichtfertige Herren und junge Leute einzuschleichen, in die Ankleidezimmer zu dringen und mit den Vortheilen, welche Jugend und Einfluß gewähren, scandalöse Auftritte herbeizuführen, von denen das Gerücht bis zu den Thron des Königs gelangte¹⁹⁾.

So lange Philipp IV. auf dem Throne blieb, erhielt sich das spanische Theater an Ansehen und innerem Gehalt ziemlich auf derselben Höhe, zu welcher es durch den neuen Aufschwung, den es bei'm Regierungsantritt dieses Monarchen genommen hatte, emporgehoben worden war. Bei Philipp's Tode im September 1665 aber trat wieder eine Krifß für dasselbe ein, indem während der Trauerzeit die Auf-
führung von Schauspielen im ganzen Königreiche untersagt wurde. Dieses Verbot ward zwar im folgenden Jahre wieder außer Wirkung gesetzt und die theatralischen Vorstellungen kamen von Neuem in Gang; allein den früheren Glanz vermochten Bühne und dramatische Dichtkunst nicht wieder zu gewinnen. In der Zeit der Minderjährigkeit Karl's II. zeigte sich plötzlich der erstaunliche Verfall der spanischen Monarchie,

¹⁹⁾ Ib. Parte I, quaest. 3, Art. VI. No. 13.

Gesch. d. Lit. in Spanien. Bd. III.

der höher noch durch dunkleren Schrein verdeckt worden war, in seiner ganzen Nacktheit. Denn wo war für den immer tiefer sinkenden Staat ein Halt zu finden, als ein schwaches, von Intriguanten beherrschtes Weib, Maria Anna von Oesterreich, die Jügel des Reiches, deren Führung schon für Philipp III. und IV. zu schwer gewesen war, in ihre Hände bekam? Die Schuldenlast des Landes war in Folge der unaufhörlichen Kriege in ungeheurer Maasse gewachsen, so daß nur die Entvölkerung desselben mit ihr etwa gleichen Schritt hielt; es bedurfte der reichhaltigsten Hülfquellen, um sie nur einiger Maassen zu decken; aber solche Hülfquellen flossen nirgends. Die Besitzungen Spaniens in den Niederlanden waren auf einen sehr geringen Rest zusammengeschrumpft, und die für ihre Verwaltung und Verhauptung erforderlichen Summen beliefen sich höher als die, welche sie einbrachten; die unermesslichen Provinzen in der neuen Welt bestrahlten die Kronen von Castilien zwar noch immer mit einem Schimmer von Macht, aber ihr realer Ertrag, der in Folge einer grundverfehrten Organisation schon von jeher hauptsächlich in die Hände von Abenteurern und treulosen Verwaltern geflossen war, wurde durch den systematischen Krieg, welchen Engländer, Holländer und Franzosen in den amerikanischen Meeren gegen die spanische Macht führten, vollends absorbiert. Schon unter Philipp IV. war diese Zerrüttung allerdings in vielen fachen Symptomen kenntlich geworden, und was die Aste der Politik anlangt, so kann seine Herrschaft gewiß nicht für glorreich gehalten werden; allein die vielen glänzenden Eigenschaften dieses Fürsten und seine ruhmwürdigen Bestrebungen auf anderen Gebieten hatten immer noch einen Nimbus um sein Haupt gebreitet, welcher auf die ganze Monarchie zurückfiel und über die steigende Corruption des ganzen Staatskörpers

täuschen konnte. Das Nationalgefühl, die Quelle alles Großen in der spanischen Literatur, war daher auch noch durchaus nicht irre geworden und sah Spanien noch immer auf jener Höhe von Macht und Glanz, auf welcher es unter Karl V. gestanden hatte. Wie sehr mußte sich nun dies Alles ändern, als das gewaltige Reich, außen von Feinden bedrängt, im Innern der äußersten Erschöpfung nahe, in einem schwächlichen, noch unter mütterlicher Vormundschaft stehenden Anaben seine einzige Stütze fand! als es den Hof, von welchem die energischsten Maaßregeln hätten ausgehen sollen, zum Sitz der Indolenz und zum Tummelplatz nichtswürdiger Intriguen umgewandelt sah! Die Hoffnung, der wirkliche Regierungsantritt Karl's II. werde eine Wendung der Dinge zum Besseren herbeiführen, erwies sich als vergeblich, und in der That hatten sich die Geistesgaben des letzten Sproßlings der Habsburgischen Dynastie von früh an als so gering angekündigt, daß kaum irgend Jemand sich einer solchen Hoffnung hingeeben hatte. Träge und kraftlos, unfähig, sich zu geistiger Thätigkeit, wie zu geistigen Genüssen zu erheben, saß dieser Schattenkönig auf dem Throne, der, umleuchtet von den Klammern des letzten Auto da Fé, unter ihm zusammenbrach, während eine der spanischen Provinzen nach der andern in fremde Hände überging und die Bourbonischen wie die Habsburgischen Vettern begierig lauerten, das erledigte Erbe anzutreten. Unter diesen Umständen mußte denn wohl das Reich, das lange als die erste politische Macht in Europa dagestanden hatte, tief und tiefer in der allgemeinen Achtung sinken und selbst der hochfahrendste Spanier konnte sich nicht mehr länger über die Herabgesunkenheit seines Landes täuschen. Daß sich dieser allgemeinen Ebbe der spanischen Dinge auch die Literatur anschloß, war nicht anders zu erwarten.

Das Theater hatte sich allerdings noch eine Zeit lang der königlichen Gunst zu erfreuen. Wir werden im Leben des Calderon sehen, daß dieser mit der Abfassung verschiedener Festspiele für den Hof Karl's II. beauftragt wurde; auch lesen wir von einzelnen Vorstellungen, welche dem Volke öffentlich auf königliche Kosten gegeben wurden¹⁶⁾; allein es scheint, daß diese einzelnen Gunstbezeugungen gegen die dramatische Kunst mehr eine Folge der Gewohnheit oder Trunksucht, als einer wahren Neigung für dieselbe gewesen seien; und wären die Unterstützungen vom Throne herab auch kräftiger gewesen, als sie es in Wahrheit waren, sie hätten nicht verhindern können, daß die Schauspielspecie in den allgemeinen Verfall des Landes und seines geistlichen Lebens mit herabgezogen würde. Wie sehr unter den ungünstigen äußern Umständen die Liebe und Achtung des Publikums für die Bühnenliteratur und damit zugleich die Thätigkeit der Theaterdichter ermattete, geht recht deutlich aus einer Stelle in Moreto's Lustspiel *La ocasion hace al ladrón* hervor¹⁷⁾. Hier findet sich folgende

¹⁶⁾ So erzählt die Gräfin d'Aunoy (in ihren *Mémoires de la Cour d'Espagne*, deutsch als: *Spanische Staatsgeschichte*, Leipzig 1703. S. 289): „Die Königin Mutter hielt sich (1680) zu Buen Retiro auf, und weil sie sich sonderlich bemühte, die Gunst des gemeinen Volkes zu gewinnen, so ließ sie drei Comédien mit untermengter Musik auf öffentlichem Marktplatz in Madrid spielen, damit eine große Menge Volkes dieselben umsonst mit ansehen könnte. Die Comédianten spielten drei Tage nach einander und war der Zulauf und das Gedränge so groß, daß etliche Personen darüber erdrückt wurden. Es schien auch das gemeine Volk an diesen Spielen ein großes Vergnügen zu haben, wie man sie denn in Spanien mehr als irgendwo auf der Welt liebt.“

¹⁷⁾ Daß dieses Stück der hier in Rede stehenden späteren Periode angehört, geht aus folgenden Worten hervor:

Klage: „Man sieht heut zu Tage wenige neue Comödien und nur von Zeit zu Zeit die eine oder die andere von einem Dichter, der auf höhere Weisung für den Hof schreibt. Dieser freilich — ich meine Calderon — dichtet mit solchem Geschick und solcher Originalität, daß er stets sich selbst zu übertreffen scheint; aber im Allgemeinen steht die dramatische Kunst nicht mehr in der Achtung wie früher und daher widmet sich auch Niemand mehr mit dem gehörigen Fleiße einer so edlen Aufgabe. Mit wie vielen Vorbeeren belohnte nicht das Alterthum Männer von Talent, und daher kam es, daß damals so viele hervorragende Dichter blühten; aber o Wechsel der Zeiten! Was einst hochgehalten und göttlich genannt wurde, ist jetzt beinahe zu einer Schmach geworden!“

Obgleich sich nun der Verfall der dramatischen Literatur und Kunst unter der Regierung Karl's II. nicht verkennen läßt, so ist doch dieser Zeitraum der Theatergeschichte durch so viele Umstände mit dem vorigen verknüpft, daß es unnöthig

Del Imperio

Es ya nuestra Infanta Aurora,
Cuyo divino portento
Las aguilas la juraron
Por su Emperatriz: muy presto
Por Francia hará su jornada,
Dando à Paris rayos bellos,
Porque su hermana y su tia,
Christianisimos luceros
Del orbe, esmalten sus luces
Con tan glorioso trofeo.

Dies geht offenbar auf Philipp's IV., zweite Tochter Margarethe, welche auf der Reise zu ihrem Gemahl, Kaiser Leopold I., zuerst einen Besuch bei ihrer Schwester, der Königin von Frankreich, machte; hiernach ist das Drama in das Jahr 1665 oder 1666 zu setzen.

lich ist, ihn von demselben abzutrennen. Calderon, Rojas und mehrere andere bedeutende Dichter führen fort, für die Bühne zu schreiben, und wenn auch die Werke ihrer späteren Zeit nicht mehr den früheren gleich kommen, so haben doch selbst die schwächeren Productionen dieser Meister noch immer Ansprüche, zur Blüthenperiode des spanischen Theaters gerechnet zu werden. Von den in dieser Zeit neu auftretenden Dramatikern darf freilich Keiner gleichen Rang mit Lope, Tirso, Alarcon, Calderon, Rojas und Moreto präbendiren, und überhaupt zeichnet sich Keiner von ihnen durch besondere Originalität aus; indessen darf man sich auf der andern Seite ihre Leistungen auch nicht als zu unbedeutend vorstellen. Die Mittagsstunde des spanischen Drama's war vorüber, aber die Sonne warf auch noch im Sinken einzelne helle Strahlen. Erst mit dem achtzehnten Jahrhundert und dem Successionskriege erlischt auch das letzte Licht, das mit selbsteigener Kraft leuchtete, und es beginnt ein neuer Abschnitt, von dem man mit Bestimmtheit behaupten kann, er gehöre nicht mehr zur Blüthenperiode des spanischen Theaters.

Calderon.

Die schwülstige Lobrede auf Calderon von Vera-Tassis ist fast die einzige Quelle für die Lebensgeschichte dieses seltenen Mannes. Der Arcund und erste Herausgeber des großen Dichters würde sich größern Dank bei der Nachwelt verdienen haben, wenn er den Raum, den er zu geschraubten und pomphaften Eulogien verwendet, mit ausführlicheren biographischen Nachrichten ausgefüllt hätte. Was er von letzterer Art mittheilt, ist im Wesentlichen folgendes:

Don Pedro Calderon de la Barca ward am ersten Tage des Jahrs 1601 zu Madrid geboren. Er stammte väterlicher Seits von einem adligen Geschlecht, das den Rang alter Hijo-dalgo in dem Thal Carriedo, unter den Gebirgen von Burgos, genoss. Man erinnere sich an die Abkunft des Lope de Vega, und man wird bemerkenswerth finden, daß die beiden berühmtesten Dramatiker Spaniens ihren Ursprung aus demselben kleinen und abgelegenen Thale herleiten. Die Familie des Calderon soll übrigens ursprünglich in Toledo ansässig gewesen und später wegen dortiger innerer Spaltungen in den genannten Theil des nördlichen Spaniens ausgewandert sein. Der Name seines Vaters war Diego Calderon de la Barca Barreda. Dieser vermählte sich mit Doña Anna Maria de Henao y Niasio, der Abkömmlingin eines flandrischen, nach Castilien verpflanzten Rittergeschlechts und Verwandtin der Niasios, Infanzonen von Aragon. Sprößling dieser Ehe war unser Don Pedro. Er empfing den ersten Unterricht im großen Collegium der Compañia (einer Jesuitenschule zu Madrid), und bezog hierauf sehr jung die Universität Salamanca, wo er sich mit ausdauerndem Eifer den Studien widmete. Als die Wissenschaften, denen er besonders eifrig oblag, werden Mathematik, Philosophie, Civil- und kanonisches Recht genannt. Sein poetisches Talent muß sich früh entwickelt haben; wenig mehr als dreizehn Jahre alt, soll er sein erstes Schauspiel, *El carro del Cielo* geschrieben haben und Vera-Tassis versichert, er habe schon vor Vollendung seines neunzehnten Jahres durch seine Comödien auf den spanischen Bühnen Epoche gemacht. In den Jahren 1620 und 1622 nahm er an dem bei der Beatification und Canonisation des Jsidoro gehaltenen poetischen Wettkampf Theil ¹⁾.

¹⁾ Drei von ihm bei dieser Gelegenheit verfasste Gedichte stehen in den *Obras sueltas* des Lope de Vega. T. XI. p. 432 u. 491, u. T. XII p. 181.

Als neunzehnjähriger Jüngling verließ er die Universität und bezog sich nach Madrid, wo ihn mehrere Große ihre Günstlinge schenken; im fünf und zwanzigsten Jahre aber trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente in Mailand, später in Flandern. Höchst wahrscheinlich schrieb er in dieser Zeit das Schauspiel *El Sitio de Breda*, welches nicht lange nach der Einnahme der Festung Breda (2. Juni 1625) auf die Bühne von Madrid gekommen zu sein scheint. Wie lange sein Kriegesleben gedauert hat, wird nicht angegeben. Wir wissen nur, daß König Philipp IV. ihn aus dem Felde an den Hof berief, um für seine Lieblingsergötzung, das Theater, thätig zu sein; namentlich ward ihm die Composition und Leitung der Festspiele anvertraut, die mit großer Pracht, meist im Palast von Buen-Retiro, aufgeführt wurden. Schon im Jahr 1630 war sein Dichterruf so begründet, daß Lope de Vega, seinen ebenbürtigen Nachfolger in ihm erkennend, im *Laurel de Apolo* von ihm sagte:

En estilo poetico y dulzura

Sube del monte a la suprema altura.

Zur Belohnung seiner Dienste ward dem Dichter 1637 das Ritterkleid von Santiago verliehen. Als 1640 die Ritterorden ausrückten, entloh ihn der König seiner Kriegspflicht, und gab ihm Auftrag, das Festspiel *Certamen de Amor y Zelos* zu schreiben; allein Calderon wollte beiden Pflichten Genüge leisten, vollendete das Schauspiel in kürzester Frist, und hatte noch Zeit, den Truppen nach Catalonien zu folgen, wo er in der Compagnie des Herzogs von Olivarez diente, bis der Friede geschlossen wurde. Er kehrte hierauf an den Hof zurück und war nach wie vor mit besonderem Eifer für die Bühne thätig. Im Jahr 1649 erhielt er den Auftrag, die Triumphbogen für den Einzug der Maria Anna von Oesterreich zu

entwerfen und zu beschreiben. Zwei Jahre später trat er in den Priesterstand, ohne deshalb seiner bisherigen Beschäftigung als Theaterdichter zu entsagen; der König verlieh ihm eine Kapellanstelle zu Toledo, von welcher er den 19ten Juni 1653 Besitz nahm, fügte aber 1663, um den Dichter in seiner unmittelbaren Nähe zu haben, eine Stelle bei der königlichen Kapelle hinzu, deren Einkünfte er noch durch eine Pfründe in Sicilien vermehrte.

So konnte Calderon sich mit ungestörter Muse seinen dichterischen Werken widmen. Während eines Zeitraums von sieben und dreißig Jahren verfasste er die Autos sacramentales für die Feier des Frohnleichnamfestes in Madrid, eine Zeit lang auch die Autos für Toledo, Sevilla und Granada, bis, wie Vera-Tassis sagt, diese Art von Festlichkeiten in den letztgenannten Städten aufhörte. Wenn diese Dichtungsart seinem tief-religiösen Sinne besonders zusagte und mit seinem geistlichen Stande in Einklang stand, so blieb er doch bis in's hohe Alter in der Composition weltlicher Schauspiele und sonstiger Poesien nicht minder thätig. Sein Biograph gibt die Zahl seiner Autos auf mehr als hundert, die der Comödien auf mehr als hundert und zwanzig an; er spricht ferner von zweihundert Poas, geistlichen und weltlichen Inhalts, hundert Saynetes und einer unzähligen Menge von Canzonen, Sonetten, Romanzen und andern Gedichten über verschiedene Gegenstände, und nennt endlich noch eine Beschreibung des Einzugs der Königin Mutter, ein Gedicht über die vier letzten Dinge in Dittaverime, einen Tractat über den Adel der Malerei und einen andern zur Vertheidigung des Schauspiels. Die Richtigkeit dieser Angaben, in so fern sie sich auf die dramatischen Werke beziehen, zu prüfen, werden wir später Gelegenheit finden. Von Calderon's Comödien waren schon früh ver-

schlechte in einzelnen Drucken erschienen; gesammelt kamen zuerst zwölf im Jahr 1635, dann andere zwölf 1637 heraus¹⁾; eben diese Stücke wurden wieder gedruckt in der Ausgabe *Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, recogidas por D. Josef Calderon y hermano, Parte I. su II, Madrid 1640*. Ein dritter und vierter Band erschienen 1664 und 1672. Von den Autos wurde die erste (unvollständige) Ausgabe in Madrid 1677 veranstaltet. Der größere Theil von Calderons Werken war dem lesenden Publikum noch unzugänglich, und was gedruckt war zum Theil auf's kläglichste nach den Bedürfnissen der Buchhändler verstümmelt; auch hatte man Vieles fälschlich auf seinen Namen geschrieben. Der Wunsch, eine vollständigere Ausgabe zu besitzen, veranlaßte einen hochgestellten Freund der Poesie, den Herzog von Veragua, Vizekönig von Valencia, sich an den Dichter selbst zu wenden, um ihn zur Veranstaltung einer solchen und zu einem Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Schauspiele aufzufordern. Dieser Brief sowohl als die Antwort sind schon an sich sehr interessant, dann aber als sicherste Grundlage für die Berechnung der Zahl von Calderon's Werken äußerst wichtig, und wir werden sie in dem Anhang dieses Artikels, der sich außerdem noch mit der Chronologie der Calderon'schen Schauspiele zu beschäftigen hat, mittheilen.

Ueber das spätere Leben des Calderon finden sich nur sehr spärliche Nachrichten, eben weil es frei von äußeren Wechselfällen, ganz dem Dienst der Frömmigkeit und der Museu gewidmet war. In Ermangelung interessanterer und eindringenderer Schilderungen wie man sie von großen Männern so gerne besitzen möchte, wird man vielleicht folgende Stelle

¹⁾ So berichtet Vera-Tassis; die Ausgabe muß von der höchsten Seltenheit sein, und ich habe sie nie gesehen.

eines alten französischen Reiseswerkes ¹⁹⁾ als Curiosität willkommen heißen:

„Abends (erzählt der Reisende) kamen der Marquis von Elische, ältester Sohn des D. Luis de Haro, und Monsieur de Barrière zu mir und führten mich in's Theater. Die Comédie, welche schon früher aufgeführt, aber jetzt neu einstudirt worden war, taugte nichts, obgleich sie Don Pedro Calderon zum Verfasser hatte. Später machte ich auch einen Besuch bei diesem Calderon, welcher für den größten Dichter und das ausgezeichnetste Genie im heutigen Spanien gilt. Er ist Ritter des Ordens von St. Jago und Kapellan an der Kapelle der Königin zu Toledo; aber aus seiner Unterhaltung entnahm ich, daß es um seine Kenntnisse schlecht bestellt war. Wir disputirten eine Zeit lang über die Regeln des Schauspiels, welche man in diesem Lande nicht kennt und welche die Spanier verhehnen.“

Calderon wurde im Jahr 1663 in die Congregation von San Pedro aufgenommen; er war diesem Priesterverein besonders zugethan und setzte ihn in seinem Testament zum Universalerben seines beträchtlichen Vermögens ein. Der Tod Philipp's IV., der ihm nicht allein seinen eifrigsten Gönner, sondern fast einen Freund raubte, mußte ein harter Schlag für ihn sein; doch dauerte sein Verhältniß zum Hofe fort und er wurde nach wie vor zur Abfassung der Festspiele, die hier und da bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden, in Anspruch genommen. Das letzte seiner Dramen war *Hado y Divisa*. Er starb den 25ten Mai 1681 ²⁰⁾. Seine irdischen Reste wurden in der Kapelle San Salvador beigesetzt.

¹⁹⁾ Boisel, Journal du voyage d'Espagne. Paris 1669. p. 208.

²⁰⁾ Dies ist die richtige Angabe des Vera-Tassis; Diez und die ihm nachgeschriebenen haben, lassen Calderon noch sieben Jahre länger leben.

Welche überschwängliche Verwunderung seiner Zeitgenossen den Calderon zu Grabe geleitete, geht aus folgenden zwar pomphaften, aber doch einen tiefen Sinn bergen den Worten hervor, mit denen Vera-Tassis die Lobrede auf seinen Freund beschließt:

„Das war das Orakel unseres Hofes und der Reid der Fremden, der Vater der Musen, der Luhs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Verwunderung der Menschen, er, der stets mit den seltensten Tugenden geschmückt, dessen Haus der allgemeine Zufluchtsort der Bedürftigen, dessen Art und Wesen das verständigste, dessen Vermuth die tiefste, dessen Bescheidenheit die erhabenste, dessen Höflichkeit die aufmerksameste, dessen Umgang der zuverlässigste und belehrendste, dessen Sprache die harmloseste, Jedem seine Ehre erweisende, dessen nie mit heissenenden Glossen den Ruhm irgend Eines verwundende Feder die feinste seines Jahrhunderts war, der die Lästereien weder mit Libellen besiedete, noch sein Ohr den boshaften Verkleinerungen des Reides ließ. Das endlich war der Hüth der castilianischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Morallischen gelehrt und sprachreich, im Lyrischen anmuthig und berebt, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Liebevollen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen. Er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, süß und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm.“

Als Probe einer zeitgenössischen eulomiasischen Kritik möge hier noch folgende Stelle aus einer im Jahr 1682 ge-

druckten und von dem Doktor Manuel verfassten Schrift zu Gunsten der Comödien stehen:

„Wer hat, wie Calderon, die zarteste Anlage mit der Wahrscheinlichkeit der Begebenheiten verknüpft? Es gibt ein so feines Gewebe, daß es zerreißt, indem man es berührt; denn das Gefährliche des sehr Subtilen ist die Unwahrscheinlichkeit. Wende das bewundernde Auge auf alle seine Stoffe, und es wird sie so ebenmäßig behandelt sehen, daß alle Häden mit einander wettersern. Seine heiligen Comödien sind Beispiel, seine geschichtlichen Wahrheit, seine zärtlichen schuldlose Erziehung ohne Gefährde. Die Majestät der Gefühle, die Klarheit der Gedanken, die Reinheit der Reden unterhält er so in einem Fluße, daß auch der leichte Witz und die Grazie sich darin bewegen können. Nie gleitet er in's Kindische, nie fällt er in Gemeinheit der Gesinnung. Er behauptet eine hohe Würde in dem Vorwurf, den er verfolgt; denn ist dieser ein heiliger, so erhebt er die Tugenden, ist es ein fürstlicher, so entzündet er zu den heldenmüthigsten Thaten, ist es ein bürgerlicher, so reinigt er die Leidenschaften. In seinen religiösen Gedichten verkündet er das Königthum, die Fürsten begeistern er zum Großen, den Anderen läutert er das Herz. Dieser außerordentliche Geist hat in seinen Schauspielen fast das Unmögliche geleistet. Man sehe, wie viel. Er vermählte durch den süßesten Kunstzauber das Wahrscheinliche mit der Täuschung, das Mögliche mit dem Habelhaften, das Zärtliche mit dem Anständigen, das Majestätische mit dem Geschmeidigen, das Heroische mit dem Verständlichen, das Sententiöse mit dem Geläufigen, das Sinnreiche mit dem Klaren, die Gelehrsamkeit mit Geschmack, die Moralität mit der Anmuth, die Grazie mit dem Verstände, Ermahnung mit Mäßigung. Sein Tadel ist nicht bitter, sein Rath nicht lässig und seine Belehrung

nicht schwerfällig; ja, die Wahrheiten, die er sagt, sind so treffend, und die Streiche, die er versetzt, so gemildert, daß nur sein Geist alle diese Schwierigkeiten zu überwinden fähig war. Was ich am meisten an ihm bewundere, ist, daß er Niemanden nachahmte; er wurde zum Meister, nicht zum Schüler geboren, brach eine neue Bahn zum Parnass und erklimmte dessen Gipfel ohne Führer. Dies erfüllt mich mit der gerechtesten Verehrung, denn die Gelehrten wissen es wohl, wie selten zu allen Zeiten die Erfinder waren. Er beschaute die Laufbahn der Alten, nicht um sie zu betreten, sondern um sie zu überflügeln. Wie *Naccede* vom *Tasso*, kann man von ihm sagen: er fehlte nur darin, daß er keinen Fehler beging, oder wie von seinem vergötterten *Cameo's*: daß er mit seinen verzeihlichen Sünden sogar Freude machte. Die leichten und geringfügigen Fehler, welche die gewissenhafte Melancholie der Kritiker an ihm finden mag, sind so kunstvoll, daß ich glauben muß, er habe sie nur zur größeren Schönheit eingeflochten und die Kraft seines Genies auch bei Schwächen bewähren wollen.

„Für alle menschlichen Ergebnisse haben Don Pedro's schauvielle Muster, und die Arznei ist so flug gemischt, daß die Wunde begierig wird, sie zu schlürfen. Möchte dieser Umriss seiner Werke seiner gesegneten Asche zur Freude und Ehre gereichen und er ewig im Gemüth der Kernbegierigen als lebendige Anschauung sinniger Kunst fortleben!“

Wie verschieden von den an Abenteuern und Wechseln fällen reichen Lebensläufen des *Cervantes* und *Lope de Vega*, wie still und wie arm an erheblichen Ereignissen erscheint nach dem eben Erzählten der unseres Dichters! Oder hätte man

nur, in beklagenswerther Nachlässigkeit, versäumt, und über vergleichen auf ihn Bezug habende Begebenheiten Nachricht zu geben? An dem glänzendsten Hofe im damaligen Europa, in der unmittelbaren Umgebung eines geistvollen Königs, inmitten gebildeter Weltleute, galanter Ritter und reizender Damen sollte Calderon ein Einsiedlerleben geführt, er sollte nie ein romantisches Abenteuer, nie einen Zweikampf bestanden haben? Die Seligkeit der beglückten, die Pein der verschmähten Liebe, die Qualen der Eifersucht, alle diese Gefühle, die er mit so hintersichtiger Wahrheit zu schildern weiß, sollten ihm nur aus dichterischer Intuition, nicht aus eigener Erfahrung bekannt gewesen sein? Es giebt uns nicht, auf diese Frage Antwort zu geben, oder Erlebnisse, über die es an Kunde gebricht, aus unserer Phantasie zu ergänzen. Dessen ungeachtet hoffen wir, aus den Werken des Dichters die Rüge herauszuleihen zu können, aus denen ein Bild seiner Persönlichkeit hervorgeht. Für's Erste sei nur im Allgemeinen hervorgehoben, daß der seine und gebildete Hof Philipp's IV., mit dem er in steter Verbindung war, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Form und den Geist seiner Werke geübt hat.

Calderon ist unter allen spanischen Dramatikern der bekannteste und gefeiertste. Man hat ihn aus der Reihe seiner Vorgänger und Zeitgenossen losgerissen und isolirt hingestellt, um ihn in erstatischen Phrasen als das Wörtlichste anzupreisen, was die spanische Literatur hervorgebracht hat, ja nach den berechneten Entfömen seiner begeisterten Verehrer scheint es beinahe, als sei es kaum der Mühe werth, noch einen anderen castilianischen Bühnendichter außer diesem Auserwählten kennen zu lernen. Das Urtheil eines bedeutenden Mannes, des nicht nur um die deutsche, sondern um die europäische Literatur hochverdienten Schlegel, ist so einflußreich geworden, daß, wenn

es einerseits die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf die spanische Literatur hinklenkte, es auf der andern diese Aufmerksamkeit zugleich in einen sehr engen Kreis kannte. Als Schlegel seine unvergleichlich schöne vierzehnte Vorlesung schrieb, welche, wie sie vielfach anregend wirkte, so auch den Verfasser des vorliegenden Werkes zuerst mit Liebe zu den castilianischen Mäusen erfüllt hat, war die spanische Literatur seit lange auf's Aeußerste vernachlässigt worden, und zu ihren dramatischen Werken namentlich ließ sich, außer zu den häufiger gedruckten des Calderon, kaum anders Zutritt erlangen, als durch das Medium der spanischen, nicht eben von poetischem Sinne zeugenden Auswahl des La Puerta. Schlegel hatte daher, seiner eigenen Aussage nach, von den Schauspielen des Lope de Vega nur eine sehr unzureichende, von denen des Tirso de Molina, Alarcon, Quevedo und vieler Andern gar keine Kenntniß; die Stücke des Solis und La Hoz, die er bei La Puerta fand, erkannte er mit seinem eindringendem Urtheil sogleich als schwächere Productionen; Moreto und Rojas aber vermochte er durch die wenigen Intriguenstücke in jener Sammlung nicht genügend kennen zu lernen; wie konnte es daher anders sein, als daß sich seine ganze Verwunderung auf Calderon concentrirte? Wir theilen diese Verwunderung im Allgemeinen voll kommen, und glauben, daß sie nicht leicht übertrieben werden könne; nur ist gegen die Art, wie sie ausgesprochen und nachher hundertfach wiederholt wurde, Verschiedenes einzuwenden. Der Eine Lieblingsdichter wurde nämlich so dargestellt, als ob er die ganze dramatische Poesie der Spanier repräsentirte, oder wenigstens die übrigen Dramatiker dieses Landes so unermesslich übertrage, daß es sich kaum lohnte, von dieser Höhe auf einen Blick auf jene untergeordneten Talente zu werfen. Wenn nun diese ungehörliche Hervorhebung einerseits ein durchaus

falsches Licht auf das Ganze des spanischen Theaters warf und viele große Dichter in unverdiente Mißachtung brachte, so mußte sie nothwendig zugleich der richtigen Würdigung und gründlicheren Erkenntniß des Einen Gefeierten Eintrag thun. Denn Calderon steht nicht, wie er in diesen Schilderungen erscheint, einzeln und isolirt da, er ist nur Glied einer großen Kette, ein hervorragender Punkt in einer langen Reihe; man darf es seinen begeisterten Verehrern zugeben, daß das spanische Drama in ihm culminire, aber man kann nicht zu einer richtigen Schätzung seiner Verdienste gelangen, ohne ihn im Zusammenhange mit seinen Vorgängern betrachtet zu haben. Erst aus dieser Betrachtung ergibt sich sein eigenthümlicher Charakter als Dramatiker, läßt sich das innere Lebensprincip seiner Werke erklären. Indem wir nun den Versuch machen, die Fäden darzulegen, durch welche der berühmteste spanische Dichter mit der großen Reihe der castilianischen Dramatiker zusammenhängt, müssen wir darauf verzichten, im Schwunge glänzender Beredtsamskeit mit unserem Vorgänger zu wettersen, ja wir fürchten beinahe, denen, welche noch von früheren Apotheosen berauscht sind, kalt und abgemessen zu erscheinen. Wenn aber auf der einen Seite der Nimbus der Göttlichkeit, welcher bisher Calderon's Haupt umstrahlte, in etwas zerstört wird, so hoffen wir auf der anderen, seinen künstlerischen Charakter in ein helleres Licht zu stellen. Zugleich möge folgende Erwägung vorausgeschickt werden. Wenn die Analyse dessen, was der große Mann seinen Vorgängern verdankt, noch eine große Anzahl von Vorzügen übrig läßt, welche dem Gepriesenen ausschließlich und als Eigenthum gehören, so wird auch sie eine Verherrlichung des Dichters sein, der mit Recht ein Lieblings von Europa geworden ist, und zwar eine solche, welche die Wahrheit auf ihrer Seite und um so höheren Werth hat,

da sie Calderon's dramatische Kunst als ein Entwicklungs-
stadium in dem Organismus der ganzen spanischen Poesie
darstellt.

Als Calderon begann, sich der Bühnendichtung zu wid-
men, lag ihm nicht etwa, wie dem Lope de Vega bei'm An-
tritt seiner Laufbahn, ein Gewirr von mehr oder minder form-
losen Anfängen, von chaotisch durch einander liegenden Elementen
der Kunst vor, welche seiner ordnenden Schöpferkraft geharrt
hätten, um zu Form und Gestalt zu gelangen; er betrat viel-
mehr ein schon vielfach und nach allen Richtungen hin bearbei-
tetes Feld und fand eine hochgebildete, durch die vereinten Kräfte
vieler ausgezeichneten Meister zu seltenem Glanz gediehene
Schauspielpoesie auf den spanischen Theatern heimisch; ja er traf
nicht nur im Allgemeinen Form und Charakter des Drama's sehr
bestimmt ausgeprägt, sondern auch im Einzelnen bei den verschiede-
nen Gattungen von Theaterstücken die Gränze gezogen, innerhalb
deren sich der spanische Geschmack mit besonderer Vorliebe bewegte.
In der Anschauung und vertrauten Bekanntschaft mit dem
Theile der dramatischen Literatur, welcher im zweiten Bande
des vorliegenden Werkes ausführlich geschildert worden ist,
war unser Dichter erwachsen. Er hatte mit jener Erregbarkeit,
welche dichterischen Gemüthern eigenthümlich ist, staunend und
bewundernd den herrlichen Schöpfungen des großen Lope de
Vega ²²⁾ zugeesehen, hatte entzückt die poetische Zauberwelt

²²⁾ Calderon hat seine Verehrung für Lope de Vega in folgenden
Worten ausgesprochen:

Aunque la persecucion
De la envidia teme el asin,
No reciba de ella agravio:
Que es de serlo aprobacion:
Los que mas prouienen son,
Lope, à los que envidias dan,

des Tirfo de Molina an ſich vorüberziehen laſſen und war auch mit den Werken der minder bedeutenden Dichter innig befreundet. Dieſe genaue Bekanntschaft Calderon's mit den Dramatiſtern, welche während ſeiner Jugendjahre auf den ſpaniſchen Bühnen glänzten, iſt keineswegs bloß ſupponirt, ſondern hat ſich in den deutlichen Spuren in ſeinen Werken abgedrückt, worauf wir zurückkommen werden. Als der junge Dichter, ſich ſeines Berufes zum Dramatiſter bewußt werdend, für das Theater zu ſchreiben begann, ſchwebten ihm alle jene poetiſchen Gebilde vor, welche ihn, wie das ganze Publikum ſeiner Zeit, entzückt hatten, und es konnte nicht fehlen, daß ſie befruchtend auf ſeine Phantaſie fortwirkten. Indeſſen war ſein Geiſt weder zu ſtrebſam und ſelbſtändig, als daß es ihm hätte gründen können, nur den empfangenen Eindrücken zu folgen und mit dem Strome fortzuſchwimmen; er begann daher über die Aufgabe nachzudenken, welche ihm geſtellt war, wenn er ſich nicht nur ein eigenthümliches Held in der Dramatik erobern, ſondern die letzte auch wo möglich zum Abſchluß und zur Vollendung bringen wollte. Eine völlige Umwälzung des herrſchenden Systems und der einmal adoptirten Schauſpielformen, das mußte ihm einleuchten, konnte nicht geſchehen ohne eine *Tabula rasa* zu machen und ſich zugleich mit allen Sympathien der Nation in offenen Zwiefpalt zu ſetzen; auch war ſeine eigene Reizung für dieſes System und ſeine Ueberzeugung von deſſen Trefflichkeit viel zu ſtark, als daß es ihm irgend

*Y en su presuncion veras
Lo que tus glorias merecen,
Pues los que mas te engrandecen
Son los que te envidian mas.*

(*El. die Obras sueltas del Sept. de Boga*

II. pag. XV.)

hätte einfallen sollen, an den Grundfesten desselben zu rütteln. Es kam daher nur darauf an, noch einen Wiebel auf das schon errichtete und wohlgefügte Gebäude zu setzen und dadurch den Schlussstein an das Ganze zu legen.

Wie aber war dies zu bewerkstelligen? Den Lope de Vega an Reichthum der Erfindung zu übertreffen, oder nur darin mit ihm zu wetteifern, durfte Calderon eben so wenig, wie irgend ein anderer Sterblicher, hoffen; auch die übrigen hervorragenden Dramatiker standen, jeder in seiner Art, so einzig da, daß es unmöglich schien, in dem Punkte, der ihre Größe ausmachte, über sie hinauszugehen. Aber Calderon mit seinem scharf analysirenden Verstande erkannte auch, eben so wie die unübertrefflichen Vorzüge seiner Vorgänger, die Gebrechen, an denen sie offenbar litten; er erkannte, wie die höchste Vollendung und feinste Ausbildung der dramatischen Kunst wohl hier und da unter besonders günstigen Sternen errichtet worden war, aber wie sie bisher nie irgend einem Dichter durchgehends als Princip vorgeleuchtet hatte, vielmehr die herrlichsten Anlagen und genialsten Conceptionen oft durch Mangel an Sorgfalt und durch Uebereilung der Dichter verunstaltet werden waren. Wollte er nun das Schauspiel zu einer höheren Stufe emporführen, so mußte er nicht allein die Uebelstände vermeiden, welche sich im Gefolge einer flüchtigen Compositionsweise in die Werke der früheren Dichter eingeschlichen hatten, sondern auch die besonnene Erwägung und consequente Durchführung des Plans, so wie die eifrige Ausarbeitung des Details recht eigentlich zu seinem leitenden Grundsatz machen. Erst hier haben wir den Schlüssel, welcher uns das Verständniß des Eigenthümlichen in Calderon's Poesie erschließt. Der Weg, den er im Einzelnen verfolgte, war nun folgender. Er stellte sich auf die Schultern seiner Vor-

gänger; er übernahm das spanische Schauspiel so, wie er es überkommen hatte, in allen seinen Modificationen und mit allen seinen Mängeln, ohne an den Grundlagen des herrschenden Systems zu rütteln; aber er suchte alle Reine des Guten, die er vorfand, durch sorgfältige Pflege zur höchsten Blüthe zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Edle abzuheben und das Vulgäre und Syrrunghafte zu innerem organischem Zusammenhange zu führen. Er schloß sich oft aufs engste an seine Vorgänger an, borgte sogar die Gerüste ihrer Stücke, ihre Erfindungen und Pläne, entlehnte ihnen einzelne Scenen und behielt bei, was ihnen schon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit so seinem künstlerischen Sinne, bildete es so glücklich um und fort, machte so viele und so treffliche eigene Zusätze, daß er das Ganze mit vollem Rechte als sein Eigenthum ansprechen konnte. Seine Sorgfalt richtete sich nicht allein auf die Anordnung des Plans, den er gleichsam mit dem Winkelmaße auf's genaueste abzielte, nicht allein auf das richtige Verhältniß aller Theile zu einander und zum Ganzen, nicht bloß darauf, daß der dramatische Gehalt eines jeden Stückes auf's reinste herausgearbeitet wurde, sondern sie verbreitete sich auch mit ganz besonderm Fleiße auf alle Details, auf den Styl und auf den Versbau. Fassen wir das Gesagte zusammen, so ist Calderon's dramatische Kunst aus einer tief eingehenden kritischen Prüfung der früheren spanischen Schauspielpoesie hervorgegangen; sie hat sich an Vorhandenes gelehnt, aber die gegebenen Elemente auf's kunstvollste in andere und bessere Ordnung gestellt, das Vereinzelte gesammelt, dem Zerstreuten seinen richtigen Platz angewiesen, und endlich alles Unsichere und Schwankende zu Ruhe und Stetigkeit gebracht.

12. Diese Auffassungsweise weicht sehr von Allem ab, was

bisher über Calderon geschrieben worden ist; sie kann hier einstweilen nur als eine These stehen, deren volle Richtigkeit sich hessentlich im Folgenden bewahrheiten wird; doch dürfen wir nicht unterlassen, schon jetzt Einiges zur Apologie unserer Ansicht vorzubringen.

Man hat Calderon einen Originaldichter in so vorzüglichem Sinne genannt, daß er Alles nur sich selbst zu verdanken und nie bei einem Andern geborht habe. Es wird daher in hohem Grade auffallen, daß wir sagen, er habe die Arbeiten Anderer mannigfaltig benutzt und nicht nur die Idee zu einzelnen Scenen aus früheren Dramen geschöpft, sondern auch die Umrisse zu ganzen Stücken von älteren Dichtern entlehnt. Dennoch verhält es sich hiermit in Wahrheit so, und ein Paar Beispiele mögen es nachweisen. Vorangeschickt muß werden, daß der Dichter selbst gar nicht um Verheimlichung der Quellen, aus denen er schöpfte, bemüht gewesen zu sein scheint, da er z. B. in den Worten

La dama duende será
Que bolver á vivir quiere
(Casa con des puertas)

allem Anschein nach selbst andeutet, daß er in seiner Dama duende ein älteres Stück ähnlichen Inhalts vor Augen gehabt habe. — Die Autoren, deren Werke er vorzugsweise benutzt hat, sind Tirso de Molina und Mira de Meleua. Sein Eucanto sin encanto ist in einem großen Theil seines Plans auf Tirso's reizendes Lustspiel Amor por señas gegründet²²⁾. In La devocion de la Cruz erkennt man sowohl dem Ganzen der Handlung, als in vielen Einzelheiten in eine

²²⁾ S. diese Geschichte, Band II. § 379.

Nachahmung von Mira de Mesqua's *Esclavo del Demonio*²⁹⁾, und schon Tieck hat bemerkt, wie sich im Calderon einige Stellen fast wörtlich wiederfinden, die Mesqua früher schrieb. Aus eben diesem Stücke ist die Scene im *Magico prodigioso*, wo Cyrian die Gestalt der Geliebten zu besigen glaubt, aber dann entdeckt, daß er statt ihrer ein Todtengerippe in den Armen halte; und in Mesqua's *Eremitaño* galsan findet sich das Muster zu der langen Erzählung des Damon's im zweiten Acte dieser Calderon'schen Tragödie. Die Scene in *El mayor monstruo los celos*, wo Herodes seine Gemahlin ermorden will, aber durch deren herabfallendes Bildniß daran verhindert wird, hat zwei andere in früheren Dramen zu Vorgängerinnen: die älteste in *La próspera fortuna de Ruy Lopez de Avalos* von Damian Salustrio del Pozo, die andere in Tirso's *Prudencia en la muger*²⁹⁾. Dasselbe Drama hat außerdem mancherlei Züge aus Tirso's *Vida de Herodes* entlehnt. Die Idee von *El secreto à voces* scheint aus Tirso's *Amor por arte mayor*. Viele Analogien finden sich ferner zwischen *En esta vida todo es verdad y todo mentira* und Mesqua's *Rueda de la Fortuna*, zwischen *Los Cabellos de Absalon* und Tirso's *Venganza de Tamar*, zwischen *El monstruo de los jardines* und desselben Dichters *Aquiles*; und zwar sind diese Aehnlichkeiten nicht etwa bloß von der Art, wie sie von selbst entſtehen müſſen, sobald zwei Autoren denselben Stoff behandeln, nein, es ist — wie sich dies im Einzelnen genau nachweisen ließe — eine ganz specielle Rückweisung der späteren Stücke auf die früheren vorhanden, welche sich durchaus nicht anders erklären läßt, als dadurch, daß Calderon die letzteren vor Augen gehabt habe. Peor está que estava ist Scene für Scene aus

²⁹⁾ S. Band II. S. 463. 29) S. B. II. S. 494.

einem älteren, im Jahre 1630 gedruckten gleichnamigen Stücke von Luis Alvarez, und nur einiges Unpassende ist entfernt, so wie der Wortlaut verändert worden. Man hat nun zwar die Vermuthung aufgestellt, Calderon sei auch Verfasser der älteren Comédie und habe sich aus irgend einem Grunde bewogen gefunden, einen falschen Namen anzunehmen, und wir wollen dies nicht für unmöglich erklären, da ein Luis Alvarez sonst als Comödiendichter nicht genannt wird; allein am Schlusse des älteren *Peor está* heisst es, dass sein erster Vater es *Todo suerde al revés* genannt habe, und somit kündigt sich auch dieses Stück wieder als Umarbeitung eines früheren an. — Die erste Scene von *El Escondido y la Tapada* hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Tirso's *Por el notario y por el torno*. Dass der *Medico de su honra* in Plan, Motiven und Charakteren eine große Verwandtschaft mit der Tragödie *Casarse por vengarse* von Rojas habe, ist schon von Tied bemerkt worden; hier aber bleibt es zweifelhaft, welches der beiden Stücke, das 1636 (im 21sten Bande der *Comedias de diferentes Autores*) gedruckte des Rojas, oder das 1637 gedruckte des Calderon, früher geschrieben sei; gewiss dagegen ist, dass die Anfangsscene dieses Drama's eine Reminiscenz aus der *Guarda cuidadosa* von Miguel Sanchez darbietet, und dass mehrere Details desselben, namentlich der Monolog Don Gutierre's im zweiten Akt aus Tirso's *Celoso prudente* nachgeahmt sind ²⁰⁾ — Bei *No hay burlas con el amor* hat offenbar eine Erinnerung an Lope's *Melindres de Belisa* vorgeschwebt, und in *El Maestro de danzar* ist eine von dem nämlichen Dich-

²⁰⁾ In diesem Monolog erinnern nicht allein die Gedanken, sondern auch die Form, dass die wechselnden Reize von Zeit zu Zeit durch einen jambischen unterbrochen werden, an Tirso's Stück.

ter in einem gleichnamigen Stücke durchgeführte Idee benutzt. Zu *La niña de Gomez Arias* hat das gleichnamige Stück des *Curvora* Vieles hergeliehen; in *El gran principe de Fez* haben wir Reminiscenzen an das ebenso betitelte Stück des *Lope*; *Calderon's Auto Psiquis y Cupido* bietet viele Analogien zu dem gleichnamigen des *José de Valdivieso* dar, und wir könnten die angeführten Beispiele in der That noch durch viele andere vermehren; doch mögen die bisherigen einstweilen genügen, um unsere Behauptung im Allgemeinen zu rechtfertigen. Sogleich aber müssen wir hinzufügen, daß unser Dichter in fast allen diesen Stücken die ihm überlieferten Materialien genugsam umgewandelt hat, um für ihren zweiten Erfinder gelten zu können, daß er das, was bei seinen Vorgängern nur als Anlage erscheint, mit bewundernswerther Kunst ausgebildet, das Rohe verfeinert und überhaupt die noch unreifen Knospen zur höchsten Entfaltung gezeitigt hat.

Schon aus dem Gesagten geht wohl zur Genüge hervor, daß wir weit entfernt sind, dem *Calderon* aus seinen Entlehnungen einen Vorwurf zu machen. Es ist ein großer, aber, so viel wir wissen, noch nirgends gründlich berichteter Irrthum der neueren unpoetischen Jahrhunderte, von den Dichtern in der Art Originalität zu verlangen, daß sie sich der Benutzung fremder Erfindungen und Gedanken enthalten sollen. In unserer Zeit, wo die Kunst aus ihrem organischen Zusammenhange gerissen ist, wo die Dichter isolirt und ohne lebendige Wechselwirkung dastehen, betrachtet man Dasjenige unter dem Gesichtspunkt des *Plagiats*, was sich in allen wahrhaft großen Perioden der Poesie als allgemeiner Brauch nachweisen läßt. Durch die Isolirung von den Quellen, welche in den Werken Anderer fließen, wird dem Dichter der Zusammenhang mit den Wurzeln abgeschnitten, aus denen er reiche

und gesunden Nahrungstoff ziehen kann; er wird auf eine affectirte Eigenthümlichkeit, auf das Haschen nach Neuem und Originalen hingeführt, und gewiß haben wir hier, neben anderen mitwirkenden Ursachen, einen Grund für die betrübende Erscheinung, daß die Literaturen der Jetztzeit so ganz ohne innere Einheit und organische Fortbildung dastehen. Für den Kenner der Poesie braucht es nicht erst ausgeführt zu werden, daß die ganze neuere Dichtkunst gar nicht die Gestalt gewonnen haben könnte, an welcher wir uns erfreuen, wenn die heute adoptirten Grundsätze über diesen Punkt auch in früheren Zeiten obgewaltet hätten. Um dies an einigen Beispielen zu begründen und mit der mittelalterlichen Literatur zu beginnen, so sind wir über die Wanderungen, welche bretonische, französische und provenzalische Erfindungen durch die Ritterdichtungen von ganz Europa gemacht haben, über die Verzweigung der *Gesta Romanorum* und der *Disciplina clericalis* in die *Kabliour* und in die späteren Novellen, so wie über den vielfachen Zusammenhang der letzteren unter einander durch neuere Forschungen, namentlich von Val. Schmidt und J. Th. Gräfe hinlänglich aufgeklärt, und man weiß, daß ebenso die gefeiertsten deutschen Heldengedichte des Mittelalters, wie die Erzählungen des *Völsung* zum großen Theil Umarbeitungen französischer Originale sind. Von der älteren italienischen Lyrik ist es bekannt, wie unendlich viel sie sich von den Provenzalen angeeignet und der *Abbé de Sade* hat sich die Mühe genommen, ein ganzes Verzeichniß von Gedanken, Werken und Wendungen zu liefern, welche *Petrarca* den *Troubadours* entlehnt hat, oder welche unbewußt als Reminiscenzen in seine Werke geflossen sind; man kann es aber nur thöricht nennen, wenn einige Kritiker den großen Dichter deshalb der Geistesarmuth geziehen und ihm die Aufnahme frem-

der Gedanken zum Vorwurf gemacht haben. Wie? Gedichten, die seit nunmehr fünf Jahrhunderten ganz Europa entzücken, sollte durch die Erkenntniß, daß Einiges in ihnen aus fremden Quellen geflossen ist, nur irgend ein Theil unserer Bewunderung entzogen werden? Ein Tadel könnte solche Entlehnungen, wie sie sich in den Werken der größten Dichter aller Zeiten und Nationen nachweisen lassen, nur dann treffen, wenn sie sich als aus dem Mangel an eigenen Gedanken hervorgegangen zeigten, wenn der Autor sie nicht organisch in seine eigene Schöpfung zu verschmelzen gewußt hätte. Versolgen wir jene große Periode der europäischen Poesie, welche sich mit dem siebzehnten Jahrhundert abschließt, weiter, so sehen wir den Strom italienischer Dichtkunst nach Spanien hinüberfließen und Vöscan, Garcilaso recht geistvoll nach Petrarca nicht allein in der Form seiner Canzonen und Sonette nachahmen, sondern viele Gedanken und ganze Verse von ihm reproduciren. Die Lyrik dieser Männer, wie noch die des Herrerra und Luis de Leon, ist — man erwäge dies wohl — mindestens zur Hälfte aus den Werken der Alten und der Italiener geflossen; aber freilich kann man dreist behaupten, daß sie das aus fremden Quellen Geschöpfte in neuer Schönheit wiedergeboren haben; und will man sich nun den Genuß dieser schönen Poesie durch den Gedanken vergällen, daß Manches darin nicht ursprüngliches Eigenthum der Verfasser sei? *)

*) Es ist, um dies hier beiläufig zu sagen, eine gewiß dankenswerthe Mühe der Literaturhistoriker gewesen, und (wie z. B. der treffliche neuere Herausgeber des Garcilaso) auf die parallelen Stellen zu den von ihnen commentirten aufmerksam zu machen; denn unser Genuß kann dadurch nur gewinnen. Etwas ganz Anderes aber ist es mit jenen modernen Kritikern, welche mit häßlicher Schadenfreude den Dichtern aufhaken, ob sie ihnen nicht einen Gedanken, eine Wendung oder einen

Um zu den Italienern zurückzukehren, so war Tasso so weit entfernt, sich seiner Entlehnungen und Nachahmungen aus anderen Dichtern zu schämen, daß er sich in dem Commentar über seine Rime alle Mühe gibt, dieselben hervorzuheben und sich ihrer rühmt. Ein Blick auf das englische Theater zur Zeit der Elisabeth zeigt uns klar, wie viel die damaligen Dramatiker sich gegenseitig zu verdanken haben, wie selbst der größte unter ihnen es nicht verschmähte, von den Geringeren zu borgen; man weiß, wie mannigfach Shakspeare sich der Pläne seiner Vorgänger bemächtigt, ja ganze Stücke derselben nur umgearbeitet hat, wie die Herrensceue im Macbeth zum Theil sogar mit Wiederholung der Worte aus Middleton's Witch entlehnt ist. Von den Franzosen haben wir schon gesehen, in wie ausgedehntem Maasse sie sich fremde Ideen, namentlich die der Spanier, angeeignet haben, und unser Tadel traf nicht dies Verfahren an sich (wir glaubten z. B. dem Rotreu unser Lob nicht versagen zu dürfen), sondern nur den Umstand, daß die

Ausdruck nachweisen können, den sie von Anderen entlehnt haben, ganz unbedacht, daß sie bei den großen Dichtern der früheren Zeit eine viel reichere Auebrute machen könnten, und daß dergleichen von dem Wesen aller Poesie ungetrenntlich ist. Man erinnert sich, wie vielfach Lord Byron von den Reviewern seiner Tage mit dem Vorwurf von Plagiaten heimgesucht wurde; es läßt sich auch gar nicht läugnen, daß er sich nicht allein einzelne Gedanken und Bilder, sondern ganze Passagen, Szenen und Situationen aus anderen Werken angeeignet hat (die auffallendsten Beweise hiervon zeigt ein Vergleich zwischen Gask's Novelle galanti und dem Don Juan); aber denjenigen, welche dies andeuteten, um den Ruhm des herrlichen Mannes zu verkleinern, entgegnete Walter Scott: „Es ist eine Lieblingsaufgabe der pedantischen Dummheit, dergleichen Reminiscenzen hervorzuheben, weil solche Wahrnehmungen den höheren Genius in das Reich der gemeinen Sterblichkeit herabzuziehen und den Unter in dieselbe Kategorie mit seinen Kritikern zu stellen scheinen.“

meisten jener Dichter aus offenkbarer Armuth an eigener Erfindung zur fremden ihre Zuflucht genommen, daß sie das Entlehnte nicht poetisch durchdrungen und umgeschaffen haben, und daß ihre Nachbildungen tief unter den Originalen geblieben sind. Auch in Spanien — um uns vorhin zurückzuwenden — hatten die Dramatiker von jeher kein Bedenken getragen, von einander zu borgen; um dies an einzelnen Beispielen zu zeigen, so findet sich das erste derselben in den Werken des Gil Vicente, der mehrere Scenen aus Juan del Encina genommen hat ¹⁹⁾; Gil Vicente's portugiesisches Auto de moralidade wurde bald nachher in Spanien in der Tragicomedia alegórica del infierno y del paraiso nachgebildet; und wenn auch Lope de Vega fast immer nur seiner eigenen Erfindung gefolgt sein mag, so war es doch auch zu seiner Zeit — und wir haben davon verschiedne Beispiele gesehen, keinesweges verpönt, fremde Ideen und Pläne aufzunehmen und weiter auszubilden ²⁰⁾.

Um durch Analogien aus dem Gebiete der bildenden Kunst über diesen Gegenstand Licht zu verbreiten, so weiß man, daß Michel Angelo in seinem jüngsten Vericht nicht nur einzelne Motive, sondern ganze Figuren aus dem größten Wandgemälde des Luca Signorelli zu Orvieto genommen hat; man weiß, wie Raphael's erstes Elternpaar in den Loggien nach dem berühmten Frescobilde des Masaccio copirt, wie der

¹⁹⁾ S. den Artikel Gil Vicente im Anhange zu diesem Bande.

²⁰⁾ Als wahre und tadelnswerthe Plagiate müssen wir es freilich bezeichnen, wenn Einzelne ganze Comédien Anderer mit Beibehaltung des größten Theils ihrer Verse und ohne wesentliche Umbildung unter anderem Titel für ihr Eigenthum angaben, wie dies z. B. Zeltze Gobiens mit Lirio's Vergamano de Tomar that, die er, nur wenig verändert, als sein Eigenthum auf die Bretter brachte. Ähnlichen Fällen werden wir in dem Artikel Metete bezeugen.

Paulus in den Tapeten denselben alten Florentiner entnommen ist und wie vieles Andere dieser größte der Maler noch außerdem von seinen Vorgängern und Zeitgenossen genommen hat, und zwar aus allgemein bekannten Werken derselben, so daß er in keiner Art glauben konnte, die Entlehnung werde unbemerkt bleiben. Jene einsichtsvolle Zeit nun, welche wohl wußte, daß der große Künstler nicht durch eigene Armut zu diesem Verfahren gezwungen werde, aber auch zugleich, daß kein Geist, auch der größte und göttlichste, Alles aus sich selbst schöpfe, nahm hieran keinen Anstoß; vielmehr konnte, wie die Betrachtung einer größeren Anzahl von Gemälden aus jener Zeit unlängbar zeigt, jeder Maler, ohne Furcht vor Tadel, Motive und Gedanken Anderer benutzen und nach seiner Art verarbeiten, und gewiß wurde gerade durch diesen lebendigen Wechselverkehr, durch diesen Austausch des Eigenen gegen Fremdes, die Kunst zu jener Höhe emporgehoben, welche der Kraft des Einzelnen un erreichbar ist.

Das Angeführte genügt wohl, um als eine unwiderlegbare Wahrheit herauszustellen, daß viele der bedeutendsten Meisterwerke der Poesie und Kunst gar nicht hätten producirt werden können, wenn ihre Urheber den heut zu Tage adoptirten falschen Ideen von Originalität gefolgt wären. Dürfen wir nun an die historische Nachweisung, daß das Verfahren Calderon's während des glänzendsten Zeitraums der europäischen Poesie allgemein für gerechtfertigt angesehen wurde, noch eine allgemeine apologetische Bemerkung knüpfen, so möchten wir sagen, daß die Poesie zwar schafft, aber doch nicht aus dem Nichts, sondern aus schon existirenden Materialien, und daß zu diesen Materialien, ebenso wie die Natur mit allen ihren Erscheinungen, auch die Schöpfungen früherer Dichter gehören.

Ist das vorhin Gesagte keine bloße Supposition, sondern

ein Ergebnis, zu welchem die genaue Betrachtung von Calderon's Werken in Verbindung mit der Kenntniss der früheren spanischen Literatur führen muß, so dürfen wir unsern Dichter einem Architekten vergleichen, der mit geschickter Hand auf schon gelegtem Fundament und freilich größtentheils aus eigenen Stoffen baut, aber auch das von Anderen bereitete Material nicht verschmäht und es nur in allen seinen Einzelheiten auszubilden, so wie das noch Isolierte und Unverbundene künstlerisch zu verknüpfen sucht. Gewiss kann dieser Standpunkt, den wir dem Calderon anweisen, seinen Ruhm in keiner Art beeinträchtigen, ihn vielmehr nur erheben, da seine Kunst auf diese Art nicht als bloße Improvisation eines bevorzugten Genie's, sondern als im organischen Zusammenhange mit dem Ganzen des spanischen Drama's erwachsen erscheint. Alles Höchste, was ein einzelner Geist auf irgend einem Gebiete geschaffen, ist nur in einer solchen Verbindung mit früher Geleistetem entstanden; oder läßt es sich denken, daß Raphael's Kunst ohne das, was er seinen Vorgängern verdankte, zu dem Gipfel gelangt wäre, den sie wirklich erreicht hat?

— //

Gehen wir, nachdem wir Calderon's Stellung in der spanischen Bühnenspoesie und das Princip, von dem er geleitet wurde, im Allgemeinen bestimmt, zur Darlegung der Weise über, in welcher er dies Princip im Einzelnen verwirklicht hat! Das Meiste hiervon wird sich von selbst bei der speciellen Betrachtung seiner Werke ergeben, und wir haben nur Weniges vorauszuschieben.

Hatte Calderon sich die Aufgabe gestellt, das von seinen Vorgängern begonnene Werk dadurch zu vollenden, daß er das spanische Drama zur möglichsten Höhe der Kunstausbildung führte, so mußte er seine Aufmerksamkeit vor allen Dingen auf die sorgfältige und durchdringende Berechnung des Planes

richteten. Gerade hier hatten die bisherigen Dramatiker, wie glücklich sie auch in einzelnen ihrer Werke schon bis zu einer vollkommen befriedigenden Composition hindurchgedrungen waren, ihre mangelhafteste Seite gehabt, die denn auch von vielfältigem Tadel getroffen worden war. Unser Dichter überlegte daher seinen Stoff bis in die feinsten Einzelheiten hinein, disponirte seine Entwürfe auf's genaueste und hatte sich ohne Zweifel noch bevor er an die Ausführung eines Stückes ging, von jeder bevorstehenden Wendung der Action, von jeder Scene und ihrer Stellung und Bedeutung Rechenschaft gegeben. Er stellte seine reichlich sprudelnde Phantasie und Erfindungsgabe unter die Controlle des schärfsten Verstandes und duldet in seinen Stücken nichts, als was er nach den geläutertesten Ansichten von künstlerischer Composition rechtfertigen konnte; hiernach mußten alle Theile nicht allein in engem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, sondern auch eine symmetrische Stellung zu einander und zum Ganzen erhalten, und jenes Verfahren, interessante Scenen um ihrer selbst willen ohne Rücksicht auf die Organisation des Stückes herbeizuführen (ein Mißbrauch, den sich Lope nicht selten, Tirso de Molina noch häufiger zu Schulden kommen ließ) durfte nicht gestattet werden. In der dramatischen Composition wie er sie aufgefaßt hatte, mußte daher eine stete innerliche Bewegung, ein wirksames Eingreifen jeder Scene in den Gang der Hauptaction Statt finden; aus einer Entwicklung mußte sich stets die andere entspinnen, in dem Früheren immer schon die Andeutung des Folgenden liegen und alles Einzelne sich in nothwendiger Verknüpfung zu einem harmonischen Ganzen zusammensügen. Calderon hat in dieser Kunst, welche unstreitig die höchste Vollendungsstufe der dramatischen Poesie ausmacht, eine Meisterschaft bewahrt, in welcher es ihm kein anderer

Dichter seiner Nation nur von ferne gleich thut. Wie eine Lawine, die mit immer wachsendem Umfang und steigender Schnelle den Felshang hinunterstürzt, bis sie donnernd die Tiefe erreicht, so braust die Handlung seiner Stücke in stürmischem und unaufhaltbarem Gange vorwärts, und rastet nicht, bis sie an's Endziel gelangt; Alles, was den raschen Fortschritt stören könnte, wird von dem gewaltigen Drange mit fortgerissen. So erreichte Calderon jene große Einheit, jenes mächtige Interesse, welches uns in den besten seiner Stücke so unwiderstehlich mit sich fortreißt, daß ein Widerstreben eben so fruchtlos sein würde, wie das eines Sommerfadens gegen den Sturm. Aber diese Kunst in der Composition ist noch größer, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag; um sie in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen, muß man die Stücke betrachten, in denen unser Dichter recht absichtlich und um seine Virtuosität zu zeigen, tausendfältige Fäden anknüpft und sie aufs geschickteste in der Art zu einem Gewebe zusammenfügt, daß sie sich vielfach kreuzen und doch gegenseitig tragen, mannigfach in einander laufen und doch alle in das bestimmte Ziel ausmünden. Bei der größten Complication der Handlung nun ist doch der ganze Bau dieser Stücke von der durchsichtigsten Klarheit, so daß man alle seine Theile und deren architektonische Bestimmung genau übersehen kann. Bleiben wir bei dem Gleichnisse der Architectur stehen, so scheinen die Werke des Lope und der Früheren noch jenem Style anzugehören, welcher der vollendeten Ausbildung des germanischen vorausging; es finden sich noch überflüssige und auswüchsig Details, unharmonische Verhältnisse und viele Bestandtheile, welche an sich das Auge erfreuen mögen, aber keine wesentlichen Ingredienzen des Ganzen bilden. Bei Calderon dagegen haben wir das gothische System in seiner höchsten Ausbildung,

wie in jenen Wunderwerken der Baukunst, in welchen Alles organisch zum himmelhohen Dache empors wächst und selbst die geringfügigsten Theile so nothwendig zum Ganzen gehören, daß dieses nicht ohne jene bestehen könnte. Aber auch dieses Gleichniß wird schwerlich ausreichen, um das Kunstvolle in der Compositionswiese dieses Dichters und die Transparenz, in welcher sich alle Glieder seiner Werke darstellen, völlig adäquat zu schildern; man muß die Zeenpaläste der Mauren mit ihren vielfach gewundenen und sich schlängelnden Zierathen, mit ihren bunt verschlungenen Arabesken zu Hülfe rufen und sich dann die Klarheit des südlichen Himmels hinzudenken, in welcher alle Umrisse auf's schärfste hervortreten, so daß das Auge ohne Mühe selbst den labyrinthischen Schlangeneinwindungen folgt.

Dieselbe künstliche Berechnung, die sich in der Disposition des Plans kund gibt, erstreckt sich nicht allein auf alle Nebenpartien der Handlung, sondern auch ganz vorzugeweise auf die Metrik, welche nicht bloß mit höchster Zierlichkeit und Eleganz behandelt, sondern durchaus nach bestimmten Principien geregelt und mit den verschiedenen Momenten der Handlung in Einklang gebracht ist. Der Vers in den mannigfaltigsten und gewähltesten Formen erscheint recht eigentlich als Abbild und Träger der ganzen Composition, so wie das Schnitz- und Bildwerk, wie die Kuppeln und Thürmchen eines Domes im Kleinen die Structur des Ganzen wiederholen; in der jedesmaligen Gestalt, die ihm Calderon in diesem oder jenem Stücke, in der einen oder der anderen Scene gibt, schmiegt er sich jeder einzelnen Wendung des Drama's in vielfachen Falten und Brechungen an, und wenn es bei den früheren Dichtern oft nicht recht klar ist, weshalb in einem bestimmten Falle die Octave oder die Itra, die Ro-

manze oder die Redondille gebraucht wird, so kann bei Calderon ein solcher Zweifel nirgends eintreten. Auf ganz wunderbare Weise vereinigt sich nun mit dieser verständigen Disposition die höchste Pracht und poetische Fülle des Ausdrucks. In üppigem Farbenreichtum ergießt sich Calderon's dichterische Darstellung, Vergleiche an Vergleiche drängend; alle Erscheinungen der Welt, das Kleinste wie das Größte, das Leblose wie das Unbelebte, das Ferne wie das Nahe, werden von der heiligen Begeisterung des Dichters, welche in der Natur das Abbild und den Schatten eines höheren Geistes feiert, zu einem Blumenschmuck versammelt, in dessen Thauwerken sich die ewige Schönheit des Jenseits spiegelt. Mit schwärmerischem Naturgefühle wandelt Calderon umher in dem bunten Zauber- garten der Schöpfung, wo ihm jede Pflanze, die ihren Reiz sehnüchzig dem Lichte ausschleift, der Gesang jedes Vogels, das Rauschen jedes Blattes das ewige Mystrium der Liebe verkündigt. Und so versetzt uns seine Dichtersprache mit dem Schmelz und der Weichheit und zugleich der von innerer Gluth leuchtenden Kraft ihrer Bilder in eine südliche Landschaft, unter Palmen- und Cypressenhaine, überwölbt von dem tiefen Blau eines ewig reinen Himmels; Lauben von Rosen und Jasmin prangen im ersten heiligen Schmucke des Früh- lings, aus dem dunklen Grün glänzen goldene Früchte hervor, im Hintergrunde aber wogt das unendliche Meer und wiegt mit dem Steigen und Fallen seiner Wellen den Geist in sehn- süchtige Träume ein.

Aus dem, was über Calderon's Compositionsweise gesagt worden ist, läßt sich schließen, daß er in der eigentlich drahti- schen Wirksamkeit seiner Stücke, im theatralischen und sceni- schen Effect, besonders groß sein müsse. Die genaue und kunstvolle Berechnung des Plans, die Sorge, einen strengen

und inneren Zusammenhang durch das ganze Stück hindurchzuführen und alle einzelnen Scenen hiernach zu gliedern, leitete von selbst zu diesem Ziele hin, nach welchem Calderon denn auch überdies sehr absichtlich trachtete. Zwar kann man die Verbindung von tieferem poetischem Gehalt mit der Berechnung auf theatralische Wirkung als einen ziemlich allgemainen Vorzug der spanischen Dramatiker rühmen und auch die Stücke des Lope de Vega waren, wie ihre ungeheuren Erfolge bewiesen hatten, unstreitig sehr breitergerecht gewesen; allein nicht in gleichem Grade, wie denen unseres Dichters, läßt sich ihnen eine Vertheilung und Ausparung der wirkenden Mittel zuschreiben. Wir fanden darunter oft Schauspiele, welche in einzelnen Scenen die Theilnahme in überwältigender Weise in Anspruch nahmen, aber im Ganzen nur kalt lassen konnten. Bei Calderon dagegen arbeitet jeder besondere Hebel des Interesses auf die Totalwirkung des Drama's hin, jede einzelne Scene, wie spannend und fesselnd sie auch schon an sich sein möge, erhält ihre wahre Bedeutung doch erst, insofern sie in Verbindung mit den anderen steht und im Verein mit jedem Theile der Handlung zum Gesamtziele der letzteren fortstrebt. In dieser Beziehung, in Betracht der Meisterschaft im Theatralischen, hat unser Castilianer unter allen Bühnendichtern aller Nationen vielleicht keinen Rivalen, und insofern Breitergerechtigkeit, neben anderen höhern Erfordernissen, unstreitig ein wesentlicher Bestandtheil der dramatischen Kunst ist, dürfte den Calderon'schen Comödien schon deshalb, weil sie diese Eigenschaft in so eminentem Grade besitzen, ein hoher Rang angewiesen werden. Am überraschendsten zeigt sich diese Kunst (von der wir behaupten dürfen, daß sie sich, wovon auch bald in höherem, bald in geringerem Grade, in allen Werken des Dichters finde) be-

sonders in zwei Gattungen seiner Stücke. Erstens in denjenigen, wo er eine unendliche Fülle von Motiven, eine überschwängliche Mannichfaltigkeit von Handlungen und Theater-
effekten zusammenbrängt, aber die Fäden der ganzen Action so straff und mit so kräftiger Hand führt, daß sich alle verschiedenen Momente zur Einheit zusammenfügen und mit sicherem Schritte auf vorgeschriebenen Pahlen zu dem bestimmten Ausgang hineilen; jeder einzelne Effect erscheint hier nur als eine Vorbereitung für die Wirkung der ganzen Composition, und die verschiedenen Situationen gehen dergestalt in der Verbindung aller Scenen aus, daß sie alle vereinigt nur Einen großen und gestrichelten Totaleffect hervorbringen. Die zweite Gattung, die wir in dieser Hinsicht hervorheben müssen, begreift solche Dramen, deren Interesse sich vorzugsweise um innerliche Motive dreht und auf die detaillierte Schilderung von Seelenzuständen gegründet ist, die also gerade für äußere scenische Wirkung den wenigsten Anlaß geben. Gerade hier nun zeigt der Dichter besonders glänzend, wie genau er alle Erfordernisse der Bühne kennt und mit wie unvergleichlichem Talente er ihnen zu entsprechen weiß. Ohne der Tiefe des Gedankenlebens Eintrag zu thun, ohne die psychologische Analyse zu verkürzen, nein, diese vielmehr in allen ihren Fasern verfolgend, weiß er das Geistige ganz zu verkörpern und in der lebendigsten Action aufgehen zu lassen, so daß das Seelenleben in seinen hervorsteckendsten Momenten gleichsam selbst sichtbar wird. Wie hoch stehen seine derartigen Werke, z. B. *Las cadenas del demonio* und *El magico prodigioso* nicht in dieser Beziehung über vielen gepriesenen Meisterstücken der neueren Poesie!

Es mag nicht überflüssig sein, bei dieser Gelegenheit die folgende Bemerkung einzuschalten. Wir haben die scenischen

Effekte des Calderon gerühmt; aber wir verwahren uns gegen die Deutung, als wenn hierunter rohe Theaterecoups verstanden sein sollten, grelle Pinselstriche, welche, unverhältnißmäßig mit dem Ton des ganzen Gemäldes und mit Verletzung von dessen innerer Harmonie nur auf den Beifall der ungebildeten Menge ausgehen und in aller Kunst unbedingt verwerflich sind. Dergleichen Theaterstreiche und Knalleffekte hat unser Autor immer verschmäht; wohl aber suchte er, der als eben so großer Bühnenkennner wie Dichter die Mittel kannte, durch welche ein poetisches Werk zum dramatischen erhoben wird und allein von den Brettern herab einen geistigen Eindruck hervorbringen kann, die Handlung so zu leiten, daß sie sich an einzelnen Stellen zu einer schlagartigen Wirkung concentrirte, zu besonders prägnanten, die Schönheit der Poesie und den Gehalt des Ganzen nicht störenden, sondern unterstützenden Momenten emporhob. Diese Art der Composition nun, wo sich das Interesse der Fabel, das freilich stromweise und mit steter Schnellkraft das ganze Stück durchfließen soll, doch ganz besonders um einzelne bestimmte Mittelpunkte sammendrängt, um in elektrischen Schlägen hervorzubrechen, scheint uns einem vollkommenen Drama wesentlich zu sein, und in dieser Hinsicht, wie überhaupt in Bezug auf die Deconomie, die geschickte Anordnung der einzelnen Partien und die präcise Handhabung der dramatischen Form sollten die Bühnendichter anderer Länder bei dem Spanier in die Schule gehen.

Eine charakteristische Eigenthümlichkeit in der Construction von Calderon's Dramen sind die Gegensätze, durch welche er die Handlung hindurchzuführen liebt, indem er seine Figuren in einander widersprechende Situationen versetzt und die Charaktere durch die Gegenüberstellung wohlberechneter Con-

traße zu heben sucht. Es ist ein steter Wechsel von Zuständen, die sich gegenseitig aufheben, von Tagen, die mit einander in Conflict stehen, von Stimmungen und Leidenschaften, die sich in Zwiespalt befinden. Diese, dem Interesse so ungemein förderliche, poetische Figur lehrt in fast allen Werken unseres Dichters wieder, und sie trägt nicht wenig dazu bei, denselben jenes mächtige innere Leben zu verleihen, welches den Zuschauer in athemloser Hast durch die verschiedenen Gruppen und Massen der Handlung fortreißt.

In Absicht auf die Erfindung könnte man auf den ersten Blick geneigt sein, dem Calderon einen minder großen Reichthum zuzuschreiben, als dem Lope de Vega. Es ist wahr, unser Dichter hat seine Invention nicht gleich verschwenderisch ausgestreut, wie sein Vorgänger; er suchte seine Stoffe mehr zu ergründen und ihnen ihren vollen Gehalt abzugewinnen, aus jeder Handlung den ganzen Ertrag zu ziehen, welcher der Anlage nach möglich war, und aus diesem Grunde wurde er genöthigt, seiner Einbildungskraft ein weniger schrankenloses Feld einzuräumen; aber dessungeachtet zeigt ein Ueberblick seiner Leistungen eine Külle der genialsten Erfindungen, welche vielleicht nur deshalb bei anfänglicher Betrachtung minder überrascht, weil hier ein wohlgeordneter und ausgesparter Reichthum vorliegt. Auch nach Erkenntniß des Gebrauchs, den Calderon von fremden Gedanken gemacht hat, müssen wir noch den unverfliegbaren Strom seiner eigenen Imagination bewundern. Welche Menge genial erfundener, aus dem innersten Vorn eines schöpferischen Geistes entsprungener Handlungen und Situationen in jedem einzelnen seiner Werke! Um aber diese Fruchtbarkeit der Calderon'schen Phantasie völlig einzusehen und sie als der des Lope ebenbürtig zu erkennen, wird eine tiefer eindringende Betrachtung seiner Werke erfor-

bert; denn die Gebilde, die aus ihr hervorgegangen, stehen nicht, wie so oft bei dem früheren Dichter, isolirt und aus ihren Umgebungen hervortragend da, sind daher auch der flüchtigen Betrachtung weniger erkennbar; vielmehr sind sie eng in sich verbunden, die kleineren Partien hängen mit den größeren in symmetrischer Art und durch tausend Fäden zusammen, und vereinigen sich dergestalt zum Ganzen, daß man nur Eine untrennbare Schönheit vor sich hat.

Was die Composition von Calderon's Dramen betrifft, so lassen sich die letzteren in zwei wesentlich verschiedene, obgleich hier und da durch seine Uebergänge mit einander vermittelte Classen scheiden. Wir haben erstlich solche Dramen, in welchen das Hauptgewicht auf der dargestellten Begebenheit als solcher ruht, indem die seltsamen und überraschenden Collisionen der Verhältnisse den Mittelpunkt ausmachen, und das Interesse der Zuschauer einzig für die äußere Handlung, die Verwickelung und Auflösung des Knotens, in Anspruch nehmen. In den hierher gehörenden Stücken stehen die Personen an und für sich zurück und fesseln die Theilnahme hauptsächlich nur, insofern sie die Spielbälle objectiver Mächte sind. Als solche Mächte erscheinen in den mythologischen Schauspielen die Götter, in den Mitternächten die Riesen und Zauberer, in den Darstellungen aus dem Leben der Gegenwart das Schicksal und der Zufall in ihren verschiedenartigen Zügungen; diese Potenzen sind die eigentlichen Factoren der Handlung, und in der Gestaltung, welche das Leben von ihnen empfängt, liegt die Bedeutung des Ganzen. — Die zweite Classe wird aus solchen Schauspielen gebildet, in welchen der faktische Inhalt nur dazu dient, eine der Dichtung zu Grunde liegende Idee zu veranschaulichen, sich mithin an das Aeußerliche und Augenfällige eine höhere Bedeutung knüpft. Freilich haben wir

hier in der äußeren Erscheinung oft eine ganz ähnliche und auf denselben Motiven, wie in der ersten Classe, beruhende Verwickelung; aber der Unterschied ist, daß jedes Moment der letzteren erst durch seine Beziehung auf die ausgedrückte Idee seinen wahren Sinn erhält. Unter den in diese Kategorie fallenden Schauspielen heben sich nun wieder zwei Gattungen hervor. Zuerst nämlich finden sich Stücke von typischem Gepräge, das heißt solche, deren Grundidee sich nicht unmittelbar in der Handlung verkörpert, sondern im Hintergrunde liegt, indem der Inhalt des Stücks zu einem Symbol jenes metaphysischen oder ethischen Grundgedankens wird. Man bezeichnet diese Dramen am füglichsten als symbolische. Die zweite hier zu unterscheidende Gattung von Schauspielen begreift diejenigen, deren Handlung zwar gleichfalls über ihre nächste Unmittelbarkeit hinaus auf Höheres hinweist, in denen aber die dargestellte Begebenheit durch die Kunst der Composition eine solche Bedeutsamkeit erhält, daß die Idee unmittelbar in ihr zur Erscheinung kommt und es nicht erst der Symbolik bedarf, um sie hervortreten zu lassen.

Im genauesten Zusammenhange hiermit stehen die Eigenthümlichkeiten in der Charakterzeichnung unseres Dichters. Calderon hat in diesem Punkte dieselben Vorwürfe erfahren, wie die übrigen spanischen Dramatiker, und man gesteht ihm in der Regel nur eine feinere Ausbildung der allgemeinen Charakterformen zu, welche, wie man sagt, auf dem spanischen Theater nun einmal die Stelle der Individualität vertreten mußten. Allein wir müssen, um nicht ein im Allgemeinen ungerechtes Urtheil zu unterschreiben, eine Unterscheidung machen. In den Stücken, in welchen nur die Auferlichkeit des Lebens in ihrer Abhängigkeit vom Zufall und von anderen Mächten vorgeführt wird, sind allerdings die

Züge individueller Charakteristik gewöhnlich nur sparsam vertheilt, die Persönlichkeiten nur in allgemeinen und nebelhaften Umrissen gezeichnet, da eine schärfere Hervorhebung derselben dem bezweckten Eindruck nur hinderlich gewesen wäre. Allein schon in dieser Classe finden wir, je nachdem die Intention mehr in die Tiefe geht und auch anderen Elementen, als den bezeichneten, einen höheren oder geringeren Einfluß auf die Gestaltung des Stoffes einräumt, eine aufsteigende Reihe der Charaktere, von abstrakten und schattenartigen Ge-
 bilben an bis zur entschiedenen und lebenvollen Individualität. Uebern wir zu den Schauspielen über, welche wir als symbolische bezeichnet haben, so zeigt sich hier eine ganz besondere Art der Charakteristik. Den Charakteren werden nämlich gewisse geistige Potenzen zu Grunde gelegt, welche sehr markirt hervortreten. Dies kann im Allgemeinen durchaus kein Tadel sein, denn ein abstrakter Begriff kann durch die schöpferische Kraft des Dichters völlig verkörpert werden und in einer selbstständigen Persönlichkeit aufgehen, und wir haben dies wirklich an vielen Gestalten Calderon's, neben anderen, die noch freier als lebendige Individualitäten dastehen, zu rühmen; allein hier und da finden wir freilich auch in seinen verartigten Werken den Accent so sehr auf jene allgemeinen geistigen Gewalten gelegt, daß die Figuren eigentlich nur als Träger derselben, als Personificationen von Tugenden oder Lastern erscheinen. Daß dies die Wahrheit und Bestimmtheit der Gestaltenzeichnung in einigen Calderon'schen Dramen beeinträchtigt, kann schwerlich geläugnet werden. Doch wir werden auf diesen Punkt zurückkommen; wenden wir uns zunächst zu der großen Zahl der Schauspiele, in welchen die dargestellte Idee ohne Reichthüm der Allegorie in den mannichfaltigen Wendungen und Momenten des Lebens unmittelbar hervortritt, so kann man

die Hülle plastisch gestalteter, aus einem inneren Lebensprincip heraus geschaffener Charaktere, die aus ihnen hervortreten, nicht verkennen. In diesen Werken, die wir seine vollendetsten nennen müssen, geschieht denn dem salbischen Inhalt, der all-gemeingültigen Idee und der Charakteristik ein ganz gleiches Recht; weder das Eine noch das Andere überwiegt, vielmehr vereinigt sich Alles zum harmonischen Ganzen. Um Beispiele zu nennen, so genügt es, auf den *Alcalde de Zalamea* und die *Tres justicias en una* zu verweisen; in diesen Studien sind alle Figuren bis auf die Nebenpersonen herab so scharf von einander gesondert und mit so lebendiger Individualität ausgestattet, daß sie einen unwiderleglichen Beweis für die seltene und hohe Meisterschaft unseres Dichters im Zeichnen der Charaktere liefern.

Schon die beiden zuletzt genannten, aber zugleich noch viele andere Werke Calderon's zeigen, daß er seine Figuren, wie er sie in bedeutungsvollen Zügen aufzufassen und mit eigenständlichem Dasein auszurüsten wußte, ebenso auch zusammenzustellen und anzuordnen verstand. Mit einer Kunst, wie sie nur dem vollendeten Meister eigen ist, hat er jedem einzelnen Charakter durch genaues Berechnen und Messen der Entfernung die Position angewiesen, welche für die Gesamtwirkung des Ganzen die erspriechlichste ist und in welcher die Nebengestalten am besten zur Hebung der Hauptgruppe dienen. Auf diese Art hat er es erreicht, daß seine Dichtungen großen bewegten Gemälden gleichen, in denen die einzelnen Figuren, jede mit ihrer eigenen Organisation, und doch in übereinstimmender rhythmischer Bewegung aufleuchtend und sich wieder verdunkelnd kommen und fliehen; und in der Totalität aller dieser Erscheinungen bildet sich denn die gesammte Menschheit ab; das Höchste wie das Niedrigste, das Besondere wie das

Allgemeinste, mit jedem dazwischen liegenden Uebergange, zeichnet sich in klaren Umrissen; aus der Zusammenstimmung aller dieser verschiedenartigen Massen aber geht eine große Harmonie hervor, welche das Unwandelbare in der flüchtigen Erscheinung des Lebens, die ewige Ordnung in dem rastlos brausenden Getriebe der Welt verkündigt.

Bis hierher haben wir Calderon vornämlich in seinen glänzendsten Eigenschaften und so geschildert, wie er in seinen vollendetsten Werken erscheint. Bei der ferneren Betrachtung seiner dichterischen Eigenthümlichkeit nun können wir nicht umhin, zugleich seine Schattenseiten und diejenigen Punkte hervorzuheben, in welchen er hinter seinen Vorgängern zurücksteht, oder wenigstens die von diesen gepflegten Anlagen nicht zur vollen Ausbildung gebracht hat. Und so stellen wir denn gleich einen Satz an die Spitze, der hoffentlich in der weiteren Ausführung seine nähere Begründung erhalten wird. Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwicklung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinne auf die steilste und schwindelelregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch gar nicht, daß er seinen Vorgängern auch in jeder Hinsicht überlegen sei und das spanische Schauspiel in allen, von ihnen schon mit Erfolg eingeschlagenen Richtungen weiter ausgebildet habe. Die Mangelhaftigkeiten dieses großen Dichters sind freilich mit seinen Vorzügen so innig verwachsen, sie sind theils so ganz Ausflüsse seiner Individualität, theils so notwendige Resultate der Verhältnisse und Zeitumstände, unter denen er schrieb, daß man sie ihm in keiner Art zum Vorwurfe machen kann;

aber dessenungeachtet dürfen wir nicht unterlassen, sie hervorzuheben; nicht allein der Verus, die eindringende und gründliche Erkenntniß unsers Autors zu befördern, legt uns diese Pflicht auf, sondern auch die Gerechtigkeit gegen das Ganze der spanischen dramatischen Literatur, welche nicht duldet, daß man den Calderon einzig und ausschließlich als das Größte anschaue, was diese Literatur hervorgebracht hat. Unsere Ansicht über diesen Punkt wird sich nun im Folgenden aussprechen; nicht gesondert jedoch werden die minder glänzenden Seiten des Dichters hervorgehoben werden, sondern in Verbindung mit dem, was wir noch weiter beizubringen haben, um seinen Charakter als Dramatiker zu bestimmen.

Suchen wir einen Theil von Calderon's künstlerischen Eigentümlichkeiten aus der Umgebung und den Verhältnissen, in denen er sich befand, zu erklären (denn auch der unabhängigste Geist bleibt von solchen Einflüssen nicht frei), so wird uns die Einwirkung, welche der Hof Philipp's IV. auf seine Werke gehabt hat, nicht entgehen. Mit diesem Hofe stand er in beständiger nächster Verbindung, für die Ritter und Damen desselben, nicht, wie Pope, für ein großes und gemischtes Publikum, schrieb er den größten Theil seiner Schauspiele. Wie nun in diesem schimmernden und eleganten Kreise, trotz mancher Formen des Mittelalters, die sich in ihm erhalten hatten, eine höchst verfeinerte, beinahe an Uebercultur streifende Bildung herrschte, so übertrug sich ein ähnlicher Farbenton auch auf Calderon's poetische Gemälde, in welchen ein Abbild des glänzenden Circels, zu dessen Erhöhung sie bestimmt waren, aufgestellt wurde. Seine Darstellungsweise erlangte eine Urbanität, seinen Pinselstrichen ward eine Delicateffe und Feinheit eigen, wie man sie bisher nicht gekannt hatte; aber seine Sprache nahm auch Theil

an der Hiererei jener Phrasen, welche die Cavaliere im Saale von Buen Retiro ihren Damen zuflüsterten; die Figuren, ja der Scenengang seiner Stücke mußten sich nicht selten in die Hofetiquette schmiegen, und statt einer umfassenden Darstellung der Menschheit in ihrer unendlichen Vielseitigkeit gab er oft nur die Schilderung eines sehr kleinen Theiles derselben, nämlich dessen, unter dem er lebte und für welchen er schrieb. Dies Alles wird sich im Folgenden, wo auch die übrigen, nach demselben Ziele hin wirkenden Actoren zur Sprache kommen müssen, deutlicher herausstellen; vorwegzunehmen ist nur, daß die nachtheiligen Einflüsse, welche Calderon's Stellung als Hofdichter auf seine Productionen übte, sich ganz besonders in den Dramen bemerklich machen, die er als Gelegenheitsgedichte auf höheren Befehl schrieb.

Wir haben schon den immensen berechnenden Verstand hervorgehoben, den Calderon in der Anlage und Durchführung des Plans seiner Stücke offenbart. In einem großen Theile seiner Werke, und zwar in denen, auf welche sich unsere Verwunderung vorzugsweise concentrirt, erscheint dieser Verstand nur als Ordner und Leiter der eigentlich productiven Thätigkeit; er zügelt und regelt die Flüge der Phantasie, ohne dem ursprünglichen Hauche der Poesie oder der Freiheit und Beweglichkeit des dramatischen Lebens Eintrag zu thun; in anderen und nicht wenigen Dramen dagegen nehmen wir mit Bedauern die nachtheiligen Folgen einer allzu vorherrschenden Reflexion und Berechnung wahr, ja manche Eigenthümlichkeiten oder, besser gesagt, minder rühmenswerthe Eigenschaften von Calderon's gesammter Poesie möchten überhaupt als ein Ausfluß dieser allzuwirksamen Verstandesthätigkeit erscheinen. Nicht selten finden wir bei Calderon die künstliche Disposition des Plans so weit getrieben, daß die ganze

Handlung des Stücks wie ein Rechenexempel vorliegt, aus dem der Dichter das Facit zieht; alle Theile des Ganzen sind wie abgezirkelt und gemahnen uns wie die einzelnen Sätze einer Disputation, welche in schulgerechter Weise verfochten werden, um eine bestimmte Thesis zu rechtfertigen; die verschiedenen Scenen sind so genau in mathematischen Proportionen, in Symmetrie und Parallelismus vertheilt, daß man an die zwar wohlberechneten, aber steifen Figurengruppen auf Decorationsmalereien erinnert wird; und die Personen gehen und kommen in einem gewissen Paradezug, wie auf Commando des Autors. Einzelne Spuren dieser Manier, welche sehr gegen die freie und ungebundene Natürlichkeit Lope's, Tirso's und Alarcon's absteht, möchten selbst in den besten Werken Calderon's vorkommen, nur daß hier die ursprüngliche Dichterkraft so glänzend vorwaltet, daß sie jenes verhängnißvolle Element in den Hintergrund drängt. — Eine ähnliche und aus demselben Grunde abzuleitende Erscheinung, wie in jener überfüllten Compositionsweise, tritt uns bald mehr, bald minder in der diesem Dichter eigenen Art der sprachlichen Darstellung entgegen. In ihr gewahrt man bei genauerer Analyse, neben dem herausgehenden Schwunge einer übersprudelnden Phantasie, auch eben so oft die erkaltenden Einflüsse des reflectirenden Verstandes, welcher sich mit jener in Zwiespalt befindet. Wir sind gewiß weit entfernt, die wunderbaren Schönheiten von Calderon's Diction irgend herabsetzen zu wollen; in Reichthum und Kühnheit, in unerschöpflichen Vorrath genialer Bilder und treffender Vergleichen, und ebenso in der Cultur des Verses übertrifft sie ohne Zweifel Alles, was bis dahin auf der spanischen Bühne gehört worden war; allein sie verbindet hiermit andere Eigenschaften, welche es uns unmöglich machen, in ihr den reinsten und

erleiden Styl des Romantischen“ zu erkennen, ja welche sogar einen Vergleich zwischen ihr und der Schreibweise anderer spanischer Dramatiker zu ihrem Nachtheil ausfallen lassen. Sie hat nicht jene Frische, jenes unmittelbar aus der Seele Aufsprudelnde und zur Seele Dringende, wie die Sprache Lope's und Tirso's, oder eine solche schlagartige Wirkung bricht sich doch nur selten durch die vorherrschende Reflexion Bahn, welche beständig der Phantasie und dem Gefühl zur Seite steht und deren Ausströmungen controllirt. Auch bei Lope, wie bei allen bisher betrachteten Dichtern bemerken wir freilich Seltsamkeiten und Gefuchtheiten des Ausdrucks und eine metaphorische Redeweise, welche wir mit unseren Begriffen von Schönheit nicht immer vereinigen konnten; aber wie weit hierüber hinaus gehen die ewig wiederlebenden Conceits und Hyperbeln, die Raffinieren und das Antitbesensspiel, der luxuriöse und geschraubte Phrasenpomp Calderon's, namentlich in den Werken seiner Jugend und seiner spätesten Lebensjahre! Den wunderlichsten und dem geläuterten Geschmacke widersprechendsten Charakter erhält dieser Marinismus oder, wenn man will, Gongorismus durch die Genauigkeit, mit welcher der Verstand des Dichters denselben disponirt und ihn uns recht absichtlich in allen seinen Einzelheiten vor Augen hält. Da wird jedes Bild (und das Zusammenpassen der Objecte ist hierbei Nebensache) so lange gepeht, als sich nur irgend ein Vergleichungspunkt auffinden läßt; ja es werden Bilder in Menge herbeige Holt und, wie in philosophischen Abhandlungen, förmlich registrirt; es werden Erörterungen von einer Epigrammatische und Subtilität angestellt, daß sie einem Scholastiker Ehre machen würden. Daß hier Unnatur herrscht, daß hier Vieles zu Tage kommt, was dem reinen Style der Poesie zuwiderläuft, kann selbst

die ausschweifendste Bewunderung des Calderon nicht in Abrede stellen, und es hilft nichts, daß man uns sagt, diese Ausdrucksweise habe zu Calderon's Zeit zum guten Tone gehört und sei in der castilianischen Poesie von sehr einheimisch gewesen; denn erstens verbessert das Eingeständniß, Calderon habe den Fehlern seiner Zeit gekuldt, die Sache in nichts; zweitens aber ist es unwahr, daß diese Fehler je allgemein in Spanien geherrscht hätten; Lope und die Dramatiker seiner Zeit waren viel freier davon gewesen⁷⁹⁾, ja hatten gegen den Gongorismus recht systematisch Opposition gemacht; Calderon dagegen treibt diese verwerfliche Redeweise auf die Spitze; er vereinigt die metaphysischen Schnörkel und herzlosen Grübeleien, welche in den Liedern der alten Cancioneros das wahre Gefühl kaum aufkommen lassen, mit den raffinierten Gedanken, dem Bildertwist und der Antithesenucht der Marinisten, und fügt noch den hochtonenden Pomboß

⁷⁹⁾ In der 1633 gedruckten *Nueva idea de la Tragedia* von Gonzalez de Salas findet sich folgende bemerkenswerthe Stelle: „Die Spanier besitzen einen erhabenen und die größten Unternehmungen nicht scheuenden Geist; sie sind glücklich in der Gründung, blühend im Eint und haben einen natürlichen Hang, die Sprache mit reichem Schmuck zu versehen und durch Amplifikationen auszudehnen; aber ein ables Geschick hat in den letzten Jahren des gegenwärtigen Zeitalters ihre guten Eigenschaften zu verdunkeln und zu verderben angefangen, so daß viele der Erzeugnisse ihres Geistes Fehlgeburten sind und es nöthig wird, zum Verständniß derselben die Orakel zu befragen, als wären es sibyllische Bücher. Dieser böse Einfluß beginnt unsere Vorzeit so zu entstellen, daß man bald nichts mehr von ihrer früheren Schönheit und Hiesang erkennen wird. Die Comödiendichter sind bis auf den heutigen Tag vor dieser pestilenzialischen Anstimmung mehr bewahrt geblieben; möchte ein günstiges Schicksal sie vor der Anstimmung bewahren, da sie die Comödie zu einer Höhe emporgehoben haben, an welche die der Alten in keiner Weise binanreicht!“

und die Affektirtheit des *Katilo culto* hinzu. Mit allen Zugeständnissen, die wir der poetischen Diction im Allgemeinen machen, mit Allem, was wir einer allgemeinen Neigung der spanischen Sprache und Poesie nachsehen wollen, können wir diesen Styl unmöglich gut heißen oder uns an ihm erfreuen. Aber diese Manier Calderon's erstreckt sich über das unmittelbare Sprachliche hinaus und giebt sich in einer Stellung der Redetheile, einer Periodenverbindung und einer Weise des Dialogs kund, welche aller, selbst der poetischen Natürlichkeit widerspricht und bis dahin auf der spanischen Bühne unerhört gewesen war. Wir haben hier etwas Opern- oder vielmehr Ballethaftes, was uns jeden Augenblick erinnert, daß wir kein poetisches Abbild der Natur, sondern eine absichtliche und auf unsern Applaus angelegte Schaufstellung vor uns sehen; unter solchen Verhältnissen ist an jene freie Bewegung und Ungebundenheit, welche in jedem poetischen Werke die Intention des Dichters verbergen muß, nicht zu denken, und man glaubt jeden Augenblick den Autor zu hören, wie er seinen Figuren die zu sagenden Worte als *Souffleur* einflüstert.

Es thut Noth, das Fehlerhafte in Calderon's Styl scharf hervorzuheben, weil die Fremdartigkeit und die vielen blendenden Eigenschaften dieses Stils Manchen verleiten könnten, die Gebrechen für Schönheiten zu halten. Um indessen den unbedingten Bewunderern dieser Darstellungsweise nicht allzu heftigen Anstoß zu geben, räumen wir sogleich ein, daß eine beträchtliche Anzahl von Calderon's Stücken (auf die wir bald kommen werden) ungleich weniger mit diesen Eigenschaften befaßt, wenn auch nicht ganz von denselben frei sei, und dann, daß der Genius des Dichters selbst unter jenen Fehlern oft auf's herrlichste hervorbricht und sich in der Pracht man-

verbar großer und tief sinniger Bilder offenbare. In der That scheint Calderon — wie ein geistvoller Kenner der Literatur⁷¹⁾ bemerkt hat „bald mit der süßen Schwärmerei eines behaglich träumenden, bald mit dem erhabenen Ernste eines tief sinnenden Mannes oder Weises diese glühende Pracht des Tag- und Nachthimmels, wo die Sterne unverwelkliche Blumen sind, diese von Farbe brennenden, von Duft berausenden Blüthen, die vergänglichen Sterne der Erde, die in Purpur getauchten Buchten, diese fürchtbar-schönen Stürme zu belächeln oder als Offenbarungen des Höchsten zu belauschen;“ und so bieten denn selbst die Auswüchse seiner überladenen Bildersprache, zwischen vielem leeren Wortpomp, eine Hülle hochpoetischer Anschauungen dar. Unsere Bewunderung für diese ist schon oben dargelegt worden, und es ist daher nicht nöthig, sie hier noch weiter zu documentiren; fassen wir aber die Etzl-Mängel und Schönheiten des Dichters zusammen, so dürfen wir Calderon nach einem von ihm selbst häufig gebrauchten Bilde mit einem Vulkan vergleichen, der neben glänzenden Flammensäulen auch dicke und qualmende Rauchwolken ausstößt.

In Bezug auf Composition sowohl als Sprache lassen sich Calderon's Werke nach den verschiedenen Lebensaltern des Dichters, welche ihnen ihre Entstehung gaben, in drei verschiedene Classen theilen, die freilich nicht ganz genau, sondern nur durch allgemeine Umriffe von einander abgegränzt werden können und zu deren Auffindung uns die, in dem Anhange dieses Artikels angegebenen chronologischen Daten behülflich sein müssen. In die erste Classe fallen die früheren Werke des Dichters von seinen ersten Jugendproductionen an bis

⁷¹⁾ Friedrich Zimmermann.

zur Erreichung des reifen Mannesalters, oder, wenn wir wagen dürfen, genauer zu sein, des *mezzo del cammin di nostra vita* (35ten Jahres). Was die Sprache anlangt, so leiden die hierher gehörenden Stücke ganz besonders an Ueberfluth von Metaphern und leerem Wortschmuck, an gesuchtem und hyperbelreichen Vergleichen, an Antithesenpielen und zu geschnittenen Gedanken, an falscher Empfase und gongoristichen Wendungen, kurz an den Unnatürlichkeiten des *Estilo culto*. Wir haben unter dieser Rubrik alle Stücke des ersten und zweiten Theiles zu nennen, und noch einige andere lassen sich wegen ihrer inneren Verwandtschaft mit Sicherheit hierher rechnen; als Preisviele, welche die bezeichneten Eigenheiten besonders deutlich bekunden, dürfen *Lances de amor y fortuna*, *Casa con dos puertas*, *La puente de Mantible* bezeichnet werden. Hier schwelet der Dichter recht in Bilderseligkeit und schüttet bei jeder Gelegenheit Morgen- und Abendröthen, Perlen und Diamanten, Flüge und Sonnenstrahlen wie aus einem übervollen Hüllhorn; bald ist der Garten ein Meer von Blüten, bald das Meer ein Garten von Schäumen; die sturm- bewegte See gleicht „einem Nimrod der Winde, der Berge auf Berge und Städte auf Städte thürmt,“ und ein gequältes Schwert wird ein irrender Komet genannt, der die Sphären der Luft durchbraust. Jede Anrede eines Liebenden an seine Dame ist voll von Blumen und Sternen; die Sonne würde dunkel sein, wenn sie nicht das Licht aus ihren Augen borgte; ihre Wangen werden immer mit Auroren verglichen, ihre Haare sind immer Goldnege, in denen sich die Herzen fangen. Der Conception unsers Dichters scheint schon früh jene ganze Plath und Hülle eigen gewesen zu sein, die wir überhaupt an ihm bewundern; wenigstens gehören einige von den frühesten Werken in dieser Hinsicht zu seinen großartigsten, wie

namentlich *El principe constante* und *La vida es sueño*; auch in der Reinheit und Kunst der Intrigue hat er in seinem späteren Werke eine höhere Stufe erreicht, als in *Peor está que estaba*, *Casa con dos puertas* und *La dama duende*. Dagegen in der Zeichnung der Charaktere oder wenigstens in der Kunst, neben den Hauptfiguren auch die Nebenpersonen selbstständig und mit individuellem Leben hinzustellen, und in dem Gleichmaß aller Theile der Composition sollte er später noch zu größerer Meisterschaft gelangen. — Der zweiten Classe gehören die Werke von Calderon's reiferen Mannesjahre (nach einer ungefähren Zeitbestimmung von 1635–1660) an. Hier hat er die auffallendsten Fehler und Uebertreibungen des Cultus-Styls abgelegt; er spricht in der Comedie *Cual es mayor perfeccion* durch die Worte:

De cosas hyperboles, llenos
De crepusculos y albores
El mundo cansado está:
No los descaremos ya
Siquiera por hoy, señores?

selbst seine Mißbilligung der Artweise aus, mit der er so vielen Mißbrauch getrieben hatte; und wenn sich auch nicht sagen läßt, daß er sich durchgehend von der ihm einmal zur Natur gewordenen Art des Ausdrucks freigehalten habe, so verschwendet er doch hier seinen blumenreichen Phrasensmud nicht, wie anderer Orten, sondern weiß ihn für die geeigneten Momente aufzuheben. Bemerkenswerth ist noch, daß Calderon einige dieser Stücke mit Rollen ausgestattet hat, in denen, wie es scheint, der gekünstelte Styl der Gonzoristen förmlich verflüchtigt wird. Rollen dieser Art sind z. B. die *Beatriz* und der *Moscatel* in *No hay burlas con el amor*. In den Dramen dieser zweiten Classe hat neben der Sprache auch

die Kraft des Dichters im Schaffen und Gruppiren der Charaktere, so wie seine Kunst der Composition ihren Culminationspunkt erreicht. Für hervorragende Beispiele der hieher gehörenden Werke können *El magico prodigioso*, *El posiver duelo de España* und *El secreto a voces* gelten. — In den Schauspielen, welche der Dichter im höheren Alter hervorgebracht hat und die wir unter der dritten Klasse begreifen, sehen dann die Fehler seiner Jugend wieder und noch dazu ohne jene Frische und Genialität, welche uns in den früheren Werken über dieselben hinwegblenden lassen. Man findet hier außer dem gehäufte Pläuschenschmuck und dem überfluthenden Wortschwall noch eine besonders fleiße und geübte Sagenbildung mit Parenthesen, die wiederum Parenthesen einschließen, mit langathmigen Perioden und wunderlicher Stellung der Theile des Dialogs. Ueberhaupt zeigt diese Classe von Dramen eine gewisse Kälte und Mattigkeit im Vergleich mit dem jugendlichen Feuer der ersten, mit der gediegenen Kraft der zweiten; vornämlich gehören dahin viele mythologische Festspiele und andere Pomp- und Gelegenheitsstücke, wie z. B. *Duelos de Amor y Lealtad*, *El Conde Lucanor* u. a. m.

In Bezug auf den Vers haben wir als ein allgemeines Unterscheidungszeichen Calderon's von seinen Vorgängern anzuführen, daß er die Puncte und Vielfältigkeit der Metren und Reimformen vereinfacht hat. Der reimlose Jambus kommt bei ihm nie vor, und eben so wenig der Verso de arte mayor, dessen Gebrauch freilich von jeher sehr eingeschränkt gewesen war; auch italienische Canzonnenformen trifft man bei ihm nicht mehr an und Viras und Endecas nur sehr selten. Dagegen hat er der Romanze eine ungleich größere Ausdehnung gegeben, als sie bisher gehabt hatte, und ihr sowohl im Dialog als für die Erzählung eine vorherrschende Geltung eingeräumt, so daß

die übrigen Verwicklungen mit dem Reim für die prägnanteren Momente der Handlung aufgespart bleiben. In Rücksicht auf diese Netzen und auf die Veranlassungen, bei denen sie besonders gebraucht werden, müssen wir auf das Band II. Seite 84 und 86 Gefagte zurückweisen; doch ist das System unseres Dichters, insofern es von dem früher herrschenden abweicht, noch näher zu betrachten. Als eine Charakteristika, den Calderon vor allen älteren Dramatikern seines Landes auszeichnende Eigenthümlichkeit haben wir zunächst seine Vorliebe für lange Erzählungen in Romanzenform anzuführen; ein solcher langer Bericht kommt in der Mehrzahl seiner Stücke gleich in den ersten Scenen vor, und hiermit hängt zusammen, daß er die Exposition nicht, wie Vöge und die Früheren zu thun pflegen, in Handlung setzt, sondern sie meistens in Form einer Erzählung gibt. Wenn der Dichter diese sogleich im Beginn eintreten ließe, so würde man ihm ohne Zweifel Mangel an Kunstgefühl vorwerfen können, insofern die Aufmerksamkeit der Zuschauer mit Recht nicht eher für einen solchen Bericht in Anspruch genommen werden darf, als bis die Theilnahme an der vorgehenden Action in einigem Maasse erregt worden ist; aber Calderon hat diesen Fehler, dessen man ihn beschuldigt, in der That sehr kunstreich vermieden. Er beginnt immer mit einer Situation, welche das Interesse fesselt, die Erwartung erregt und in Spannung erhält; erst dann folgt die Erzählung, welche über die vorausgegangenen Umstände Aufklärung bringt und die Wißbegier der Zuschauer insoweit befriedigt, daß sie den Schlüssel für das Verständniß des Folgenden erhalten. In nun auf diese Weise Einiges erklärt, so bleibt doch noch Vieles unklar, ja es werden in der Erzählung selbst wieder neue Fäden angeknüpft und der Erwartung neue Motive untergeschoben. Unlängbar erlangte Calderon durch eine derartige

Exposition einen bedeutenden Vortrag vor Lope de Vega; denn es wurde durch diese Axiom die sinnliche Lebendigkeit und Energie, welche die Anfänge von Lope's Studien auszeichnet, mit ungleich größerer Klarheit und Einfachheit verbunden.

Die Erzählungen in Romanzenform haben bei Calderon eine weit bedeutendere Länge, als bei den früheren Dichtern²¹⁾, bei denen sie sich überhaupt viel seltener und vorzugsweise nur bei solchen Gelegenheiten finden, wo die geschilderte Begebenheit mit dem in den alten Volksromanzen dargestellten Verwandtschaft hat. Calderon's Wortreichthum und sich beinahe nicht erschöpfende Eloquenz in diesen Reden hat für und etwas Befremdendes, und es läßt sich nicht läugnen, daß hier manche Reizhaftigkeit wegzumöchten wäre; indessen möge man sich an das erinnern, was wir schon gelegentlich über die Art, wie diese Erzählungen von den spanischen Schauspielern recitirt werden, gesagt haben. Vergewärtigt man sich einen solchen rapiden und doch zugleich klaren Vortrag, so wird man nicht für unmöglich halten, daß Manches, was bei'm Lesen müßig erscheint, bei der Darstellung wahre rednerische Schönheit gewinnen könne. Es ist nun beachtenswerth, wie das Drama in seiner ausgebildeten Kunstform bei Calderon der Romane, als der Wurzel aller spanischen Dichtung, größeren und selbständigeren Raum verriätet, als dies in seinen früheren Stadien der Fall gewesen war. Es ist, als wollte das spanische Schauspiel auf seiner höchsten Höhe noch einmal den Tribut der Dankbarkeit an die Volkspoesie, aus der es hervorgegangen, entrichten und den Ju-

²¹⁾ Als Ausnahmen, wo schon früher Ueherliches vorkam, können einige Stücke des Tirso de Molina, z. B. *Escarmientos para el Cuerdo*, und einige der späteren des Lope de Vega, z. B. *Las Bizarrias de Belisa*, angeführt werden.

sammenhang mit ihr recht deutlich zur Schau tragen. Um das hierin stark hervortretende epische Element, welches dem eigentlich dramatischen Tone allerdings hier und da Eintrag thut, richtig zu würdigen, darf man nun auch nicht versäumen, sich auf den Standpunkt der spanischen Zuhörer zu versetzen; diese hingen mit Leidenschaft an ihrer nationalen Poesie, und es war ihnen eine Freude, die geliebten Klänge des Volksliedes auch im Drama erschallen zu hören, und wir können, auch ohne daß ein bestimmtes Zeugniß darüber vorläge, sicher annehmen, daß die in den Schauspielen vorkommenden Romanzen immer besonders günstig aufgenommen worden seien.

Auch für den Dialog, wo er nur die Handlung fortführen soll, braucht Calderon die Romanzenform häufiger, als seine Vorgänger. Neben dieser bringt er am meisten Redondillen, Luntillen, Decimen, Octaven, Silvas und das Sonett zur Anwendung. Terzinen kommen bei ihm, so viel uns bekannt, nur ein einziges Mal vor, nämlich im Anfang des „standhaften Prinzen.“ Was den Gebrauch aller dieser Maasse betrifft, so kann man im Allgemeinen sagen, daß wenn die Romanze für die schlicht erzählenden und nur die Action fördernden Partien bestimmt ist, jene anderen Versarten für die mehr emphatischen Stellen aufbehalten sind; und zwar treten im lyrischen und heber geschmückten Dialog gewöhnlich die verschiedenen Arten gereimter Trochäen, bei leidenschaftlichen und mächtig bewegten Reden oder Wechselreden die Silvas, in pomphaften Schilderungen und Ronologen die Octaven, endlich bei antithesenreichen und scharfsinnigen Vergleichen oder auch bei concertirenden Doppelreden die Sonette ein. Nur als Ausnahmen und sehr selten vorkommend haben wir noch folgende von Calderon gebrauchte

Formen anzuführen: Decimen, in denen der fünfte und sechste oder achte Vers ein gebrochener ist, d. h. nur zwei Füße hat (z. B. *El mayor monstruo los zelos*, *Jorn. III.*); ferner sechsheilige jambische Reinstrophen, der Ektra verwandt, aber sich darin von ihr unterscheidend, daß die fünf ersten Zeilen sämmtlich dreifüßig sind und dann ein fünffüßiger Vers die Strophe schließt (z. B. *Nadie se su secreto*, *Jorn. III.*); endlich die Anakreontischen Verse mit Assonanzen (z. B. in der *Gran Zenobia*, *Jorn. II.*).

Wenn bei Calderon dadurch, daß er der Romane eine überwiegende Geltung einräumte und manche früher übliche Verabredungen aus dem Drama verbannte, eine minder große metrische Mannichfaltigkeit herrscht, als bei den älteren Dichtern, so hat er auf der anderen Seite höchst künstliche und und vor ihm nicht übliche Satzverbindungen und Wortcombinationen angewandt, auf die wir, weil sie ganz besonders zu den Eigenthümlichkeiten dieses Dichters gehören, noch etwas näher einzugehen müssen. Hierher gehört erstens eine wunderliche und überkünstliche Vertheilung der Rede auf die verschiedenen Sprechenden, wonach sich die Sätze der Redenden beständig unterbrechen und nach der Unterbrechung wieder fortsetzen, oder in einem Unifono zusammenstimmen ²⁷⁾:

²⁷⁾ So haben wir z. B. folgendes Duett:

Adolfo. De parto de la nobleza

Yo

Celia. Y yo de parto del pueblo

Adolfo. Vengo á saber de los dos

Celia. Saber de los dos pretendo

Los dos. En qué os habeis convenido.

(*Mager Hora y vencerán*, *Jorn. III.*)

Am Belgebenden ist die Rede in ähnlicher Manier gar auf vier Personen vertheilt:

In ähnlicher Weise werden hier und da zwei Monologe mit einander verflochten, indem jede der redenden Personen ein Selbstgespräch hält und die Reden Beider doch mit einander concertiren; die Künstlichkeit erreicht den höchsten Grad, wenn, wie dies bisweilen vorkommt, die beiden Monologe in ihrer Verbindung eine Glosse bilden, in welcher das Thema unter die beiden Sprechenden vertheilt ist und nachher auch die Umschreibung des Textes mit den wieder eingeflochtenen Worten

- Rey. Hombre, aborto de la espuma,
Que era maritima bestia
Sorbí sin duda en el mar
Para escupirte en la tierra
- Licanor. Parto de aquezas montañas,
Que, equivocando las señas,
Para ser fiera eres hombre,
Para ser hombre eres fiera
- Ceusia. Racional nube, que el viento
Para rayo suyo engendra,
Pues el trueno de tu voz
Espeluzo y amedenta
- Irene. Prodigio, ilusion y asombro,
Que ha hosquejado la idea
De algun informe concepto
De soñadas apariencias
- Rey. Qué mal entendido rumbo
- Licanor. Qué derrotada tormenta
- Ceusia. Qué deshecho terremoto
- Irene. Qué fantástica quimera
- Rey. A estos puertos
- Licanor. A estos montes
- Ceusia. Te trae?
- Irene. Te arroja?
- Rey. Te echa?
- (Cadenas del Demonio, Jornada I.)

der *Petra* in symmetrischer Weise wechselnd von dem Einen und dem Anderen recitirt werden ²²⁾. Bei dieser Gelegenheit ist weiter der eigenthümlichen Art zu gedenken, wie Calderon häufig die Musik anwendet, so nämlich, daß ein hinter der Scene erschallender Gesang den Sprechenden antwortet, oder ihre Rede fortsetzt, indem er ihre noch nicht ausgesprochenen geheimen Gedanken zu Tage bringt ²³⁾. Findet sich nun schon

²²⁾ Diese Art der Rede ist zu seltsam und ungewöhnlich, als daß wir sie nicht durch ein Beispiel deutlich machen sollten. Wir wählen ein solches aus der dritten Jornada von *Amar despues de la muerte*. Den *Alvaro* und *Clara* reden, wohlgemerkt, jeder für sich:

Clara. No es menester, que digais
Cnyas sois, mis alegrias,
Alvaro. Que bien se vé que sois mias
En lo poco que durais.
Clara. Alegrias mal logradas,
Antes muertas que nacidas,
Alvaro. Rosas sin tiempo cogidas,
Flores sin sazón cortadas,
Clara. Si rendidas, si postradas
A un ligero soplo estais,
Alvaro. No digais que el bien gozais,
Clara. Pues siendo para perder,
Que sintais es menester,
Alvaro. No es menester, que digais.

Es spricht sich dieser Doppelmonolog noch durch drei weitere Decimen fort, indem am Ende einer jeden ein Vers der *Petra* wörtlich wiederkehrt. Wohl zu beachten ist dabei, daß der Dichter hier nach dem Zusammenhange des Stückes nicht etwa eine verabschiedete Declamation, sondern einen freien Orguß der Seele schildern will.

²³⁾ 3. Q. in *Muger llora y vencerás*, *Jorn. II.*:

Madama. Quién se atreverá á decir
En lo que llega á oír y ver,
Si tengo que agradecer,

in den bisher angeführten Beispielen von übertrieben künstlicher Diction etwas Conventionelles und Opernartiges, was der freien Bewegung der Poesie Eintrag thut, so steigert sich diese Wahrnehmung noch in manchen declamatorischen Stellen, die ganz wie rhetorische Kunststücke angelegt sind; die Manier, welche wir hier meinen, gibt sich in vielfach verschiedenen Nuancen kund; beispielsweise sei ein Passus aus *Amor, honor y poder* angeführt, wo eine lange Romanze recitirt wird, in welcher immer die vierte Zeile einen durch die Häufung von vier Substantiven gebildeten Klimax enthält; gegen den Schluß steigert sich dann dieser Klimax, so daß nicht bloß der vierte, sondern fast alle Verse aus solchen gebäuftem Worten bestehen²³).

	O si tengo que sentir?
	Porque si tengo que inferir
	Quien es dueño de un temor
Musica (dentro)	Es el engaño traidor.
Madama.	V quien de un ansia mortal
Musica.	El desengaño leal.
Madama.	Quien con tal eco sonoro
	Ha aumentado mi dolor?
	Cuando entre uno y otro horror
	Son para mí en pena igual
Musica.	El uno dolor sin mal,
	Y el otro mal sin dolor,
	Es el engaño traidor
	Y el desengaño leal.
"	Eduardo generoso,
	Tercero de Inglaterra,
	De los tres brillantes rosas
	Luz, norte, amparo, defensa:
	Tu que en alas de la fama
	Siempre celebrado buelas,

Bei einem Rückblicke auf die Veröbaltung in Calderon's Dramen können wir nicht umhin, hier einmal, trotz der einzelnen Fehlerhaftigkeiten, die nicht wegzulugnen waren, auf die unermeßlichen Vorzüge aufmerkſam zu machen, welche die metriſche Technik der Spanier ſchon im Allgemeinen, namentlich aber in der Ausbildung, in der ſie ſich bei unſerm Dichter findet, vor der auf unſeren Bühnen heimischen Diction behauptet. Auch weſſen Sinn noch ſo wenig muſikaliſch geſtimmt iſt, dem muß doch bei den zauberiſchen Klängen der ſüdlichen Dramatiſer klar werden, daß ſo ziemlich alle deutſchen Schauſpiele, ſelbſt unſerer geprieſenſten Dichter, im

Ocupando en tus memorias
Voz, aplauso, trompa y lengua:
Yo soy Estrella infeliz
Y de Salveric Condesa,
Por heredar de mi casa
Nombre, honor, lustre y nobleza.
En Salveric retirada
Vivi, donde la aspereza
En la soledad me dieron
Prados, montes, valles, selvas.

Der Schluß iſt:

Porque en poblado los hombres,
Porque en el monte las fieras,
Porque en el aire las aves,
Cielo, Sol, Luna y Estrellas,
Aves, peces, brutos, plantas,
Astros, signos y planetas
Digan, vean y publiquen,
Oigan, miren, noten, sepan,
Que ay honor contra el poder,
Que ay industria contra fuerza,
Y que ay en mugeres nobles
Vida, honor, lauro y defensa.

Vergleich mit der hochgebildeten Kunst Jener, in dieser Beziehung nur Schülerwerke sind. Welcher Abstand zwischen dem anmuthigen Wechsel schonklingender Maasse bei Jenen und der Einformigkeit Dieser! zwischen der leichten Lebendigkeit dort und der plumpen Schwerfälligkeit hier! zwischen den verschiedenartigen und doch harmonisch verbundenen Rhythmen mit ihrem nie versiegenden Farbenreichtum des Ausdrucks, ihren bedeutungsvollen echogleichen An- und Einflängen, ihrem bald verweilenden, bald fliehenden Sylbentanz, und auf der anderen Seite jener unleidlichen Monotonie, jenem ungehobelten, aller feineren Bildung baaren Sprachwust, der auf unsern Theatern das Gehör martert! Besonders nun mag noch hervorgehoben werden, welche außerordentlichen Vortheile diese reiche Pracht der Sprache dem spanischen Schauspiel da darbot, wo es Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben behandelte; denn hier gab die poetische Diction schon allein dem Drama einen Aufschwung, der es über das Gemeine und Alltägliche hinausriß und die Dichter nöthigte, das wirkliche Leben nicht in den harten und trocknen Umrissen seiner unmittelbaren Erscheinung, sondern in einem idealeren Lichte darzustellen, nicht auf dem Befangenen und Beschränkten, sondern auf den höheren Lebensregungen der Menschen zu verweilen. Nach unserer Einsicht ist poetische Form dem Lustspiel durchaus wesentlich, und es erscheint uns als eine der größten Verirrungen der späteren Zeit, daß sie auf diesem Gebiete fast allgemein dem Verse entsagte hat; denn indem sie diesen aufgab, öffnete sie der Trivialität und dem Prosaismus Thür und Thor.

111
 Kehren wir auf Calderon's überwiegenden Hang zur Reflexion, der uns den Schlüssel zu verschiedenen Eigenschaften seiner Dichtweise lich, zurück, so finden wir, daß eben diese

Neigung noch andere charakteristische Züge in seine dramatische Kunst eingeführt hat. Sein Verstand bildete sich ein förmliches System von allgemeinen Begriffen, das er seinen Stücken unterschoob, indem er mit grübelndem Scharfsinne die vielfältigen Collisionen zwischen denselben berechnete und die Verwickelung und Lösung ihres Conflicts zur Grundlage seiner Dramen machte. Die hauptsächlichsten dieser Begriffe waren Glaube, Liebe, Ehre und Loyalität. Wie es Sittenart und Leben der spanischen Nation, welche so sehr von diesen Mächten beherrscht wurden, mit sich brachten, hatten dieselben Potenzen freilich auch schon in den Werken der früheren Dichter eine beträchtliche Rolle gespielt; allein keineswegs waren sie so in den Vordergrund getreten, noch hatten sie einen so bedeutenden Einfluss auf die Action erlangt. Aus der großen Weltung, welche Begriffe bei Calderon behaupten, entspringen nun zwei, in vielen seiner Dramen hervortretende Eigenthümlichkeiten. Erstens werden, wie schon gesagt, die angeführten geistigen Mächte, an welche sich in verschiedenen Stufenfolgen und in minder durchgreifender Bedeutung noch andere schließen, oft so entschieden und in so scharfen Umrissen den Charakteren zu Grunde gelegt, daß die Individualität daneben verschwindet. Eine solche Abstraction, kraft welcher die Personen ohne selbständige Züge bloß als Repräsentanten allgemeiner Seelenkräfte auftreten, muß natürlich der Wahrheit und Lebendigkeit Eintrag thun, in welcher die Figuren erscheinen müßten, um die Idee des Drama's vollkommen zu verinnlichen.

Calderon's Geist hatte sich — um den zweiten, noch wichtigeren hierher gehörenden Punkt hervorzuheben — so sehr an jene allgemeinen Begriffe gekannt, daß er sich mit nie ermüdender Vorliebe in den Kreisen bewegte, wo seine

eigenthümliche Weltansicht ihre volle Geltung hatte, oder, wenn er sich auf ein anderes Gebiet begab, dies sogleich mit dem Aderu seiner besondern Anschauungsweise durchzog. Hieraus entspringt denn eine Eintönigkeit, eine gewisse Wiederholung der nämlichen Motive in seinen Dramen, welche gegen die unendliche Mannigfaltigkeit der Vere'schen sehr absticht. — In einem eigentlich geschichtlichen Schauspiel, wie wir es bei Lope de Vega, vielleicht noch nicht in der höchsten Ausbildung, aber in vielversprechendster Anlage erblickten, konnte unser Dichter unter diesen Umständen wenig Neigung haben, da er sich ungern aus dem Geistesleben seiner Zeit herausreißen und in die Zustände vergangener Jahrhunderte vertiefen mochte. So finden sich denn unter seinen Dramen kaum andere wahrhaft historische Compositionen, als solche, deren Action, wie die von *El sitio de Breda*, in seine eigene Lebenszeit fällt. Von den Stücken, deren Stoff der alten Geschichte entnommen ist, kann hier gar nicht die Rede sein; diese Begebenheiten in historischem Sinne aufzufassen, hatte noch kein Spanier sich beirebt, Calderon aber ging in der willkürlichen Behandlungsweise derselben noch weit über die früheren Dichter hinaus; eben so wenig kann hier auf die aus der Heiligengeschichte und aus den Traditionen der christlichen Kirche geschöpften Stoffe Bezug genommen werden, denn diese sind immer durchaus legendenartig aufgefaßt und hierin trifft unser Dichter mit seinen Vorgängern zusammen: aber auch Gemälde aus der spanischen Vergangenheit in historischer Wahrheit hinzustellen, hat Calderon kaum den Versuch gemacht. Wenn er auch die Handlung seiner nationalen Schauspiele in ältere Zeiten verlegt, so stellt er doch keine treuen Bilder des Geistes und Seins der früheren Epochen auf; er trägt die Vernellungsweisen

und Ansichten seiner Tage in die Vergangenheit hinein; wir erhalten zwar im Allgemeinen ein lebendiges Gemälde spanischer Sitte und Sinnesart, aber im Grunde sind es doch immer Sitten und Denkwiese des siebzehnten Jahrhunderts nicht die der Periode, in welcher die Handlung vorgeht; auch fallen die von ihm dargestellten Thaten und Ereignisse selten mit großen welthistorischen Momenten zusammen, es sind eigentlich immer nur Privatbegebenheiten, die weder wesentlich mit der Geschichte der Zeit zusammenhängen, noch in denen der Geist der Vergangenheit sich deutlich abspiegelt; die historischen Figuren treten nur beiläufig auf und sind nicht wesentlich bei der Action theilhaftig, während Lope die Könige Spaniens, von Pelayo herab bis auf Philipp II. in den Akten ihrer Regierung malt und mit Absichtlichkeit Gemälde der vergangenen Jahrhunderte in ihren hervorstechendsten Ereignissen und Figuren aufstellt. Hier müssen wir also bedauern, daß Calderon auf einem reichen Ertrag verheißenden Saatsfelde, das er schon wohlbestellt vorfand, seine weitere Ernte gehalten habe.

Nachdem wir oben Calderon's Talent zum Zeichnen mannichfaltiger Charaktere, zu einer umfassenden Welt- und Lebensdarstellung gepriesen, müssen wir nun endlich doch beklagen, daß er durch die bezeichnete Richtung seines Geistes bestimmt ist, von diesem Talent allzu selten Gebrauch zu machen und sich oft willkürlich auf ein eng begränktes Feld einzuschränken. Daß ihm wirklich jene gerühmte Gabe in eminentem Grade verliehen war, kann für den, der z. B. den Alcalde de Zalamea kennt, keinem Zweifel unterworfen sein; aber eben so wenig läßt sich läugnen, daß die Vorliebe für die angedeuteten Motive ihn verleitet hat, sich vorzugsweise der Schilderung solcher Classen der Gesellschaft zuzu-

wenden, bei welchen er die seiner Persönlichkeit entsprechende Gesinnung voraussetzen konnte. In vielen, ja den meisten seiner Werke sehen wir nicht, wie bei Lope, die Menschheit in allen ihren Repräsentanten und durch alle Abstufungen hindurch, sondern hauptsächlich eine gewisse und von gewissen Meinungen beherrschte Gattung von Menschen, das heißt Fürsten, Edelleute und Ritter mit den Maximen des spanischen Adels seiner Zeit; und auch wenn die Handlung außerhalb Spaniens spielt, wird ein analoger Kreis von Personen mit entsprechender Sinnesart gebildet. Hieraus erwächst neben einer ermüdenden Wiederkehr derselben Figuren auch Monotonie der Darstellung und Sprache, indem die Ausdrucksweise immer die allereinfachste und gewöhnlichste ist — ein Styl, welcher in durchgängiger Anwendung der Lebendigkeit des Drama's Eintrag thun muß. Mehrentheils ist es allein der Gracioso, welcher den gravitätischen, feierlichen Ton des Ganzen durch seine Scherze unterbricht. Man kann nicht sagen, daß Calderon eine sprudelnde Fülle des Witzes besessen hätte; er steht in dieser Rücksicht nicht allein hinter Tirso de Molina (dem größten Humoristen unter den Spaniern), sondern sogar hinter anderen Dramatikern des zweiten und dritten Ranges zurück. Dagegen bemühte er sich, in Einklang mit seinem allgemeinen Streben nach kunstvoller Disposition des Plans, nach Harmonie und Symmetrie aller Theile seiner Dichtungen, den scherzhaften Partien eine möglichst effectvolle Stellung zu den ernstern zu geben und diese durch jene zu heben; und in solchem Betracht müssen wir einräumen, daß es ihm oft gelungen ist, durch die Zusammenstellung des Komischen mit dem Tragischen Wirkungen hervorzubringen, welche bis dahin unbekannt gewesen waren. So machen wir, mit B. Schmidt, darauf aufmerksam, wie die erhabensten und rührendsten Reden in La

nisha de Gomez Arias, Primero soy yo. Mejor está que estava, Antes que todo es mi dama auf die barockste Weise von den Graciosos versiffirt, ganze Verse wieder gesagt, aber darin die Worte dergestalt zerstückelt werden, daß die eine Hälfte eines Wortes in den einen Vers kommt und die andere in den anderen, wodurch die Assonanzen und Reime ein wunderbar komisches Ansehen erhalten, aber das Pathos der Situation nur erhöht wird.

Daß man die Ursache der jüngstbezeichneten Eigenheiten Calderon's, der nicht selten bemerkbar werdenden Beschränkung seines poetischen Gesichtskreises, zum Theil in seinen äußeren Lebensverhältnissen und in seiner Stellung als Hofdichter zu suchen habe, ist schon angedeutet worden. In der That, wenn unser Dichter schon durch einen angeborenen Hang seines Geistes zur Schilderung ritterlicher Gesinnung und adeliger Sitte hingezogen wurde, wenn sein reflectirender Verstand in dem Ehrensystern des spanischen Adels und in dessen Conflict mit anderen Pflichten eine Lieblingsnahrung fand, so trug noch der Umstand, daß er größtentheils für einen gewählten, aus den obersten Schichten der Gesellschaft bestehenden Cirkel schrieb, nicht wenig dazu bei, ihn an diesen Kreis von Personen und Vorstellungen zu fesseln.

Davor wir von diesen Bemerkungen zu einer summarischen Musterung der einzelnen Dramen Calderon's übergehen, sei es aus innerster Ueberzeugung gesagt, daß bei einem allgemeinen Blick auf die Wunderwelt der Poesie, die in diesen Werken erschlossen ist, alle einzelnen Schwächen des Autors, welche die Kritik nicht verschweigen darf, in der Herrlichkeit des dichterischen Geistes verschwinden, der in seinen Schöpfungen waltet, und daß sein anderes Gefühl übrig bleibt, als das des Danks und der Verehrung gegen den göttlichen

Meister für die Fülle von Genüssen, die er uns bereitet hat. Wie man an einem Freunde sogar die schwächeren Seiten liebt, so werden uns bei näherer Bekanntschaft mit diesem Dichter selbst seine fremdartigen Eigenthümlichkeiten theuer, so daß wir sie nicht missen möchten. Die Verschiedenartigkeit der Elemente, welche in Calderon's Werken verschmolzen sind, bilden eben einen nothwendigen Bestandtheil seiner Individualität; wie wir in ihnen auf der einen Seite orientalische Gluth und Ueberfülle der Phantasie neben der Besonnenheit und dem grübelnden Gedankenleben des Abendlandes erblicken, offenen Sinn für die Erscheinungen der gemeinsten Wirklichkeit neben einem mächtigen Zuge nach dem Uebernatürlichen und rein Geistigen, durchdringende Erkenntniß der Weltverhältnisse neben dem Versunkensein in die Labyrinth des Menschenherzens, den brennenden Glaubensreifer des damaligen Katholicismus neben der Milde acht christlicher Andacht, die blendende Pracht irdischer Herrlichkeit neben asketischem und weltverachtendem Sinne, Hingebung an die kleinsten Interessen des Lebens neben Sehnsucht nach himmlischer Wahrheit: so steht auf der anderen Seite Sophistik und dialektische Spitzfindigkeit dicht neben einfacher und ungeschminkter Sprache der Natur, Nachgiebigkeit gegen momentane Richtungen der Zeit neben ursprünglichkeit und sich ihre eigenen Bahnen brechender Begeisterung, Anbequemung an die Begriffe und die Vorstellungsweise einer bestimmten Menschenclasse neben weltumfassender dichterischer Anschauung; dies Alles aber ist so organisch verschmolzen, daß man nicht daran mäkeln oder dies und jenes ausscheiden kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Nicht überflüssig mag es sein, noch ein Paar Worte über den Stand der gelehrten Bildung unseres Dichters zu sagen. Es hält nicht schwer, in den Werken des Spaniers eben so

viele Anachronismen und geographische Versehen aufzufinden, wie in denen des großen Britten. In En esta vida todo es verdad y todo es mentira ist zur Zeit des Byzantinischen Kaisers Phokas (7tes Jahrhundert) von Schießpulver die Rede:

Ultima razon de Reyes

Son la pólvora y las balas.

In der Virgen del Sagrario sagt ein Bischof des sechzenten Jahrhunderts:

Africa, America y Asia

Son las tres de que no tengo

Necesidad: Erodoto

Las describe con su ingenio,

wonach also Herodot eine Beschreibung von America verfaßt haben soll. In demselben Stücke ist von Konstantinopel in der Art die Rede, als ob diese Stadt schon zur Zeit der Eroberung Spaniens durch die Araber in den Händen der Ungläubigen gewesen sei. Manches Derartige ist — da man dem Calderon keine grobe Unkenntniß von schon zu seiner Zeit allgemein bekannten Dingen zutrauen wird — ohne Zweifel Uebereilung oder Gedächtnisfehler; sehr häufig aber haben wir die Verdäße gegen die historische und geographische Genauigkeit ohne Zweifel ebenso zu erklären, wie es in ähnlichen Fällen von neueren geistreichen Commentatoren des Shakespeare geschehen ist. Unser Spanier stand in Bezug auf sein Publikum ganz in demselben Verhältniß, wie der Engländer; er hatte eine Zuhörerschaft vor sich, die zwar die gebildetsten Männer ihrer Zeit zu ihren Mitgliedern zählte, aber keineswegs in jedem Augenblick mit ihrer Erudition bei der Hand war, um die Poesie mit dem Maßstabe kritischer und gelehrter Genauigkeit zu messen. Das Publikum jener Tage bestand in der That

nicht aus lauter Ignoranten, aber größtentheils aus Solchen, deren Bildung ohne die gelehrten Hülfsmittel unserer Tage von Statten gegangen war. Calderon's Zuhörer entbehrten mancher Kenntnisse, die wir jetzt schon in der Schule lernen, aber sie besaßen was uns fehlt, wahres Gefühl für die Poesie und die Gabe, das Wesentliche von dem Unwesentlichen in der Kunst zu unterscheiden. Sie verlangten von dem Dichter nicht die ordinäre, compacte Wirklichkeit, sondern folgten ihm willig in das freie wunderbare Reich der Phantasie und sahen die Facta als untergeordnete Bestandtheile der Dichtung an, als Materialien, die der Künstler ganz nach seinen Zwecken handhaben könne. Von dieser entgegenkommenden Stimmung des Publikums nun machten die Dramatiker Gebrauch; sie stellten ihre eigene Kenntniß bei Seite, sobald die Föhrung ihrer Pläne ein Abweichen von der historischen Wahrheit erheischte, und brauchten nicht zu fürchten, daß ein Pedant sie deshalb der Unwissenheit zeihe. Wenn sie Geschichten des Alterthums behandelten, so thaten sie es in der Weise, welche sich am meisten Verständniß und Sympathie versprechen konnte, und flochten mit Rücksicht auf die Gegenwart, zu der sie redeten, absichtlich manche Anachronismen und dem streng gelehrten Gossium zuwiderlaufende Anspielungen ein. Bei Darstellung von Vorfällen der neueren Zeit glaubten sie sich eben so wenig an topographische oder sonstige Genauigkeit binden zu müssen. Bei dem großen Haufen der Theaterbesucher durften sie auf die Unwissenheit, bei den Gebildeten und auf gleicher Höhe mit dem Verfasser Stehenden auf die Verachtung von Miktologien und auf das keine Verständniß der Poesie und ihrer Vorrechte rechnen. Nichts ist daher lächerlicher, als die Verlegungen des Gossiums oder sonstige Unrichtigkeiten, die bei Calderon und den Anderen seiner Zeit vorkommen. von dem

Standpunkt unserer heutigen gelehrten Pöbelung aus zu beurtheilen. Es ist wahr, wir wissen manche geringfügige Dinge auf's genaueste, welchen die Spanier des siebzehnten Jahrhunderts wenig Aufmerksamkeit zuwandten, aber wir haben zugleich den natürlichen und damals allgemein verbreiteten Sinn für vieles Große und Schöne verloren und sind durch die Fortschritte der gelehrten Kenntnisse um manchen Genuß ärmer geworden. Die Zeitgenossen des Calderon hatten Achtung vor dem großen Dichter, dem sie so viel Herrliches verdankten, sie gaben ihr Wissen und ihre Gelehrsamkeit unter seine Kunst gefangen und wußten, daß diese nichts mit den harten Formen der gemeinen Wirklichkeit zu thun habe, sondern jenseits der Alltagsnatur in einem Zauberlande der Einbildungskraft wirke und schaffe. Wenn nun Calderon Parma zum Siege einer souveränen Fürstin machte, hätte da das Publikum erst überlegen sollen, ob dies nach dem kaltsichigen Gesetze zulässig sei? Oder wenn er in die Fabeln der alten Mythologie Züge aus dem castilianischen Liebes- und Ehrensystern hineintrug, konnte es wohl seinen Hörern einfallen, darüber mit ihm zu rechten?

Nach Obigem wird so mancher, für unser kritisches Jahrhundert bestreudende Unrichtigkeit in Zeitrechnung und Thatfachen bei'm Calderon in einem andern Lichte und viel mehr aus künstlerischen Abzichten, als aus Unwissenheit geflossen erscheinen. Einen augenfälligen Beweis, daß der Grund der Verstöße gegen Chronologie u. s. w. keineswegs immer in einem Versehen zu suchen sei, liefern einzelne Stellen in den komischen Partien, z. B. folgende Worte aus *Los dos amantes del Cielo*:

Un Fraile . . . Mas no es bueno

Porque aun no hay en Roma Frailes.

Deffenunerachtet wollen wir nicht in Abrede stellen,

daß einzelne Versehen der bezeichneten Art wirklich bald aus Unkunde, bald aus Nachlässigkeit entstanden sein mögen. Das, was heut zu Tage im engeren Sinne Gelehrsamkeit genannt wird, war dem Calderon fremd, und er konnte daher Irrthümern in Kleinigkeiten nicht entgehen, wozu noch erwogen werden muß, daß die Geschichte, namentlich des Alterthums, wie die Geographie ferner Länder zu seiner Zeit noch keineswegs mit der Genauigkeit erforscht worden war, wie gegenwärtig ²⁶⁾. Calderon's Kenntniß fremder Sprachen beschränkte sich auf die des Lateinischen und Italienischen. Ob und wie viel Griechisch er verstanden habe, muß dahingestellt bleiben; aber daß seine Velesehnheit in spanischen, italienischen und lateinischen Schriftstellern, namentlich in Bezug auf Alles, was ihm für seine dichterische Thätigkeit nützlich sein konnte, sehr groß gewesen sei, zeigt jede Seite seiner Werke. Vor Allem besaß er eine sehr genaue Kenntniß von der Geschichte der Christlichen Kirche und allen damit zusammenhängenden Uebersieferungen; eine eben so umfassende von der spanischen Historie und Sage; dann eine große Verwandtheit in der alten Mythologie und eine ausgedehnte Bekanntschaft mit den romantischen Heldengedichten und der Novellenpoeie der Italiener. Aus wie entlegenen Quellen er oft geschöpft, wird bei Erwähnung seiner einzelnen Stücke deutlich werden; wir bevorzugen aber dabei, daß keineswegs behauptet werden soll, Calderon habe den citirten Text jedesmal im Original vor sich gehabt; es sollen nur die Urquellen, aus denen seine

²⁶⁾ Auf der Konja und in der Colombinischen Bibliothek zu Sevilla bekünden sich Weltkarten aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, aus welchen hervorgeht, welche ungenauen, ja fabelhaften Vorstellungen von den Oertlichkeiten fernere Gegenden, namentlich des Nordens, damals noch in Spanien herrschten.

Stoffe geſtoffen, angedeutet werden; die Wege, auf welchen ſie zu ihm gelangt ſind, laſſen ſich nicht immer verfolgen.

Bei dem Ueberblick über Calderon's einzelne Dramen, den wir nun zu geben verſuchen, ſeien die religiöſen Schauſpiele vorangeſtellt. Wir faſſen unter dieſer Benennung nicht allein dieſenigen Stücke zuſammen, welche nach der ſpaniſchen Nomenclatur *Comedias divinas* heißen mochten, ſondern überhaupt alle, die ein vorherrſchend religiöſes Motiv haben. Wohl in keiner anderen Gattung ſeiner Stücke erſcheint die Ueberlegenheit Calderon's über ſeine Vorgänger ſo groß, in keiner offenbart ſich die Tiefe und Herrlichkeit ſeiner Poefie glänzender, als hier. Auch das Großartigſte, was frühere Dichter auf dieſem Gebiete geſchaffen hatten, Lope's *Fianza natis echa* und Tirſo's *Condenado por Desconfiado*, kann weder an Tiefſinn der Compoſition, noch an berauſchtem Schwunge der Phantaſie mit den vorzüglichſten hierher gehörigen Werken Calderon's wetteifern. Aber um den Klügen des Dichters folgen zu können, um von der Eccentricität ſeiner Darſtellungen nicht beſtremdet zu werden, müſſen wir uns, wie bei ähnlicher Ueberlegenheit ſchon mehrfach bemerkt wurde, durchaus in den Geiſt des ſpaniſchen Katholicismus verſetzen, aus dem dieſe Poefie geboren worden iſt. Ein ſolches Vertiefen in die Glaubensweiſe einer vergangenen Zeit wurde ſchon für die richtige Auffaſſung der früher betrachteten geiſtlichen Comedien empfohlen, bei Calderon wird es in noch höherem Grade erfordert; denn er hat jene uns fremdartigen Elemente des religiöſen Lebens ſeiner Tage zwar in höherer Weiſe poetiſch ausgebildet, ſo daſſ ſie uns nicht mehr in jener Crudität entgegenreten, die uns bei ſeinen Vorgängern oft verlegte; allein auf der anderen Seite macht gerade die höhere kunſtmäßige Geſtaltung und klarere Durchführung der zu Grunde

liegenden Motive, daß die belebende Seele des Ganzen, die dem Spanier des siebzehnten Jahrhunderts eigene Anschauungsweise des Heiligen, noch deutlicher zu Tage kommt. Calderon war in seiner religiösen Weltanschauung durchaus der Mann seines Volkes und seiner Zeit; ja, er kann recht eigentlich für den vollendeten Repräsentanten jener wunderbaren und eigenthümlichen Gestalt gelten, welche der katholische Glaube in Spanien annahm. Es tritt uns in seinen Werken dieselbe, aus der glühenden Phantasie des Südländers hervorgegangene Wunderwelt entgegen, die sich auf andere Weise und mit gleich brennenden Farben in den Gemälden des Murillo offenbart; wir befinden uns in einer „Traum- und Zauberphäre“ unter Visionen und ekstatischen Zuständen der Verführung, kurz inmitten der excentrischen Gestaltungen der Religion, welche auf der einen Seite in dem Fanatismus der Autos da Fe ihre wildesten Ausgeburten erzeugten, auf der anderen den heiligen Johannes vom Kreuz in seinen wunderherrlichen, an Tiefe und Schwung mit den heiligen Sängern des alten Testaments wetterfernden Dichtungen zu einer Höhe emporhoben, wie sie Andacht und begeisterte Liebe nur selten erschloßen haben. Eben diese Schatten- und Lichtseite findet sich denn auch in Calderon; wenn einerseits die Tendenzen der „Andacht zum Kreuz“ und des „Purgatorio de San Patricio,“ den trefflichen, wenn auch etwas nüchternen Sismondi zu dem Ausspruch, „Calderon sei der Dichter der Inquisition,“ verleiten konnten, so durften Andere mit Rücksicht auf Dramen, wie der standhafte Prinz und Chrysanthus und Daria ihn einen heilig gesegneten, lindlichen Menschen nennen, welcher, nie entwirrt durch den Arvel der trennenden Zeit, alle Mühen der höchsten, parteiigen Bildung in sich vereinigt und aus seiner reinen Seele die ewige Liebe des Gemüths und der Re-

ligion offenbart habe²⁷⁾. Man hat gesagt, die Religion sei das Herz von Calderon's Herzen gewesen, für sie habe er die erschütterndsten, bis in die innerste Seele dringenden Nüchternungen erregt. Und es ist wahr, die vollendetsten seiner religiösen Dichtungen athmen eine heilige Begeisterung, wie sie nur aus dem tiefsten und lebendigsten Gefühle für das Ewige hervorklüben konnte. In ihnen sehen wir einen gottgeweihten Geist, der, vom Sonnenglanze einer höheren Weisheit umstrahlt, sich mit heiligem Triebe über die Grenzen der Zeitlichkeit hinaus-schwingt in die Welt der wandellosen Schönheit, wo Religion und Poesie, wie Memnonssäulen, jener Morgenrothe entgegenstehen, die den anbrechenden Tag der Ewigkeit verkündigt. Und der Dichter, mit hohem, glaubenvollem Herzen und weltumfassender Liebe, reißt den Vorhang ab, der das Reich Gottes dem irdischen Auge verbirgt; der Himmel voll wallender Lichtgewölle und strahlender Engelsgesichter thut sich auf und eine heilige Verklärung fällt zurück auf das Menschensein bis tief in den düstersten Abgrund des Endlichen, so daß aller Jammer der Erde vor dem Glanze der göttlichen Sonne vergeht.

Wehl nie sind einem Dichter tiefere Nüchternungen und mächtigere Erschütterungen gelungen, als dem Calderon in diesen religiösen Tragödien, und nirgends findet sich eine bündigere Widerlegung des Glaubens, ein Märtyrer tanzt nicht für ein Trauerspiel. Nicht freventlich suchen seine Helden den Tod, nein, von den lautersten Beweggründen getrieben, gehen sie ihm entgegen; nicht mit Unempfindlichkeit, nein, hoffend und fürchtend, aber im Herzen die allmächtige Liebe und das nicht wankende Vertrauen auf die waltende Gottheit, schreiten sie durch das Gewühl der rastlos kämpfenden Menschheit,

²⁷⁾ J. Schlegel, über den Nothhaften Prinzipien.

über die Leichenhügel und Schlachtfelder der Erde; schwer und düster hängen die Wetterwolken herab, und nicht ohne Kampf ringt sich ihr Ewiges von dem Zeitlichen los; aber der Glaube zieht ihnen voran mit der leuchtenden Fackel; stark durch die Gotteskraft der Religion leeren sie den bitteren Kelch ohne Murren; emporgehoben durch das Gefühl ihrer Einheit mit dem Ewigen, leben sie die Leiden und Freuden der Erde wie bleiche Schattenbilder unter sich zerläuben; vor den stets mächtiger hereinkommenden Strahlen des Göttlichen bricht ihre Sterblichkeit zusammen, und glorreich, auf dem Haupte den Kranz von weißen Rosen, ziehen sie ein in das Triumphthor des Todes, durch dessen offene Pforten ihnen die Seligen die Siegerspalme entgegenreichen.

Kehren wir von dieser Erwähnung einer einzelnen Klasse von Calderon's geistlichen Dramen zu den letzteren im Allgemeinen zurück, so haben wir anzuführen, daß das Uebergewicht derselben über die verwandten Werke der früheren Dichter freilich nicht durchgehends in jener hohen Reinheit der Religiosität besteht, in welcher das Aecht-Katholische mit dem Aecht-Christlichen zusammenfällt (nein, unser Dichter hat oft gerade die finsternen Dogmen seiner Kirche recht sorgfältig gepflegt), daß sie aber alle durch die vollendete Plastik, mit welcher der Stoff kunstmäßig ausgebildet und harmonisch in sich abgeschlossen ist, durch die Erhellung des Inhalts und durch den romantischen Zauber, der die dargestellten Wundergeschichten gleich jener Glorie in Murillo's Bissen des heiligen Antonius umfließt, so einzig dastehen, daß die spanische Literatur in ihrem ganzen Gebiete kaum das eine oder andere Werk ihnen zur Seite stellen kann.

Da man uns vorwerfen möchte, partiell für diese religiösen Dichtungen eingenommen zu sein (obgleich wir viel-

sach auf die einzelnen Erecrescenzen derselben aufmerksam machen), so führen wir noch das Urtheil eines competenteren Richters an. „In den geistlichen Dramen Calderon's — sagt der treffliche Karl Rosenkranz — herrscht die größte Mannichfaltigkeit, und in ihnen hat der Dichter sein Innerstes erschlossen. Alles, was groß ist im Katholicismus, ist hier in der glänzendsten Gestalt, im Zauber einer überschwänglich reichen Phantasie, in der Würde der edelsten Gesinnung versammelt. Der Glaube, als die unzweifelhafte Gewissheit von Gott, hat hier Alles in sich aufgezehrt, was seinem Interesse, sich zu erhalten, nicht gemäß ist, und so liegt auf diesen Dichtungen ein dusterer Schimmer des Wunderbaren, in das hinüber die Welt sich wie in eine jenseitige selige Ferne verflüchtigt.“

Die einzelnen hierher gehörigen Werke sind:

El principe constante. Die geschichtliche Vergebenheit, welche hier benutzt ist, findet sich nach den Quellen erzählt in de la Clède, *Histoire du Portugal*, Paris 1735, T. I. und in der kleinen vortrefflichen Schrift: *Leben des handhaften Prinzen*, nach der Chronik seines Geheimischreibers Joam Alvares und anderen Nachrichten, Berlin 1827¹⁰).

¹⁰) Der Infant D. Fernando von Portugal (geb. 1402) starb im Jahr 1443 nach unsäglichen Leiden in maurischer Gefangenschaft, in welcher er fast sechs Jahre geschwächt hatte. Seine im Jahr 1479 durch König Alfons V. nach Portugal zurückgebrachten Gebeine ruhen in der Klosterkirche von Batalha. Neben dem Grabe wurde ein Altar unserer Lieben Frau, der er sich in seinem Leben als frommer Ritter zu eigen getreten, eingeweiht und auf demselben auch das Bildniß des Erliegen, wie es sein Bruder D. Henrique von geschickter Hand hatte malen lassen, aufgestellt. In einem Briefe der Mönche von Batalha an Fr. Francisco da Cruz wird Folgendes gesagt: *Juxta memorandum sepulcrum parvum sacellum est, cum lignea tabella altari superimposita et in extremis deaurata ornatum; qua in tabella antiquo et elo-*

Eine Durchsicht dieser Werke zeigt, daß Calderon in den Hauptpunkten seiner Dichtung die Geschichte befolgt und nur einiges ganti penicillo descripta reperitur infantis vitae series: illius status marmorea super altari collocata cernitur, sed quae ad vivum exprimat amictum vilem, lugubrem faciem, promissam barbam, impexos crines, manicas denique catenas et compedes camque formam quam creditur habuisse mancipatus captivitati. Unter dem Bildniße steht:

Sanctus princeps Ferdinandus

Infans Lusitaniae

oblit Fessae apud Mauros obses

A. D. MCCCCXLIII V. Junii.

Rings um das Mittelbild stehen (oder standen wenigstens bis zur Eroberung Portugals durch die Franzosen) neun, die Leidensgeschichte des Infanten darstellende Bildchen mit den Unterschriften:

Compeditibus et catenis constringitur.

Inhaere servituti Sanctus adjudicatur.

Regium equile mandare cogitur

Opus facit in hortis regis.

De lyro frustra agitur cum Mauro.

Coelesti visu ad mortem confirmatur Sanctus.

Pie moritur sanctus Infans.

Sanctum corpus exenteratur.

De muro urbis corpus suspenditur.

Die von Papst Paul II. (im J. 1479) erlassene Bulle zur Stiftung eines Gedächtnissfeiers für den Infanten schildert die Leidensgeschichte desselben kurz in folgendem schlechten Latein: Ferdinandus Infans Portugaliae — — — qui ad expugnationem Infidelium in Africam transfretavit et pro liberatione Christianorum in illis partibus tunc existentium, ac inde aliter liberari non valentium in manibus eorundem infidelium sponte obsidem se tradidit; ac per ipsos infideles diris carceribus mancipatus et tormentis affectus, per plures annos existit, ac in fide catholica viriliter persistens, ut athleta fortis post plurima supplicia, aegritudines et labores in eorundem infidelium partibus et captivitate constitutus, Christo redemptori suo animam reddidit. —

Beiwert, dem Geiste des Ganzen angemessen, hinzugefügt hat. — Suchen wir die Handlung in ihren Hauptpunkten darzulegen! Der portugiesische Infant Hernando, Großmeister des Ordens von Avis, landet mit seinem Bruder Enrique und einer Armee an der Afrikanischen Küste. Eine Prophezeiung, dieser Zug werde Unheil über Portugal bringen, und andere böse Vorzeichen haben das Heer mit bangen Ahnungen erfüllt; aber Hernando zeigt sogleich seine hohe, ganz von Gottvertrauen erfüllte Seele, ordnet die Seinen zum Kampfe gegen die Ungläubigen und nimmt den feindlichen Feldherren Muley gefangen. In dem Versuchten gegen den Gefangenen, den er, da dessen Kopf getödtet ist, zu sich auf das seine nimmt, besindet er sein Jartgefühl und seinen acht ritterlichen Sinn. — Muley wird hierdurch ermunthigt, ihm sein Herz auszuschnitten und zu erzahlen, er liebe die Tochter des König von Marocco, die schöne Phénix, und fürchte nun, diese möge während seiner Gefangenschaft von ihrem Vater gezwungen werden, ihre Hand einem Andern zu reichen. Hernando schenkt seinem Gegner, als er dessen Bericht vernommen, sogleich die Freiheit, und dieser sprengt, dem großmüthigen Feinde Dank sagend, freudig davon; eine herrliche Scene, ganz im Geiste jenes romantischen Mittelaltums ausgeführt, welches in den „Bürgerkriegen von Granada“ geschildert ist; sogar in den

Die Tugenden des Infanten hatten die Bewunderung der Feinde, aber seine Milderung seines Schicksals erregt. Als Karache (Caguar), König von Fez, seinen Tod hörte, rief er voll Schmerz: »Dieser Prinz hätte verdient, das Geis des unsers heiligen Propheten zu kennen!« Er erlöste seine Gefangenschaft mit so viel Geduld und Demuth, daß die Mauren ihn herzlich bewunderten. — La Blache, *Histoire du Portugal*. Vergl. auch H. Schütz, über den handhaften Prinzen des Salazar. Weimar 1811.

Worten spürt man einen Hauch der Maurischen Romanzen. Die Ungläubigen ziehen nun mit vermehrten Streitkräften heran, und das Christliche Heer wird gänzlich besiegt. Fernando muß sich, nachdem er tapfer gekämpft, ergeben, und wird als Geißel nach Fez geschleppt, indem der König erklärt, ihn nur gegen die Rückgabe von Ceuta freilassen zu wollen und den Enrique nach Portugal sendet, um deshalb zu unterhandeln. Fernando erklärt sogleich, daß er um diesen Preis nicht befreit sein wolle, und schärft seinem Bruder noch bei'm Abschiede ein, nicht zu vergessen, was ihm als Christen gelehre. Nun beginnt für den Gefangenen die Reihe der Prüfungen, doch wird er im Anfange vom Könige noch mit Achtung behandelt. Der durch Dankbarkeit ihm verbundene Muley, dessen Liebe zur Prinzessin Phönix noch weiter in die Handlung verflochten ist, versucht Alles zu seiner Befreiung, aber vergebens. Da endlich langt die Botschaft an, der König Eduard von Portugal habe auf seinem Todtenbette befohlen, sogleich Ceuta zu übergeben, um den Infanten aus der Haft zu retten. Enrique überbringt die darüber ausgestellte Vollmacht. Aber Fernando, statt Freude über seine Befreiung zu empfinden, spricht sich in einer feurigen, vom Schwunge der höchsten Begeisterung getragenen Rede dahin aus, daß er lieber in schmachvoller Gefangenschaft sterben, als die Uebergabe einer christlichen Stadt an die Ungläubigen dulden werde. Der hochherzige Prinz zerreißt die Vollmacht, der König von Fez aber geht nun zur äußersten Strenge über und befiehlt, daß Fernando mit Ketten beladen werden und, gleich dem geringsten Sklaven, die schwersten Arbeiten verrichten solle. Im Folgenden strahlt die Seelengröße des Dulders, der ohne Murren die schwersten Leiden erträgt, im reinsten Glanze. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Scene, wo er, in den königlichen Gärten

Sklavendienste verrichtend, der Prinzessin Phönix Blumen bringen muß und Beide in einem Zwiegespräch voll zarter Schwärmerci unter dem Symbol der Sterne und Blumen die Unendlichkeit mit der Flüchtigkeit der Erscheinungswelt contrastiren; eine Scene, die, wie J. Schulze sagt, „uns von der Scholle losreißt, indem sie allem Irdischen einen Todtenkranz windet und uns von dem weiten gräberreichen Kirchhof der Erde auf die unvergängliche Heimath der Seelen hinweist.“ Unter den gehäuften Leiden bricht endlich die Natur des Prinzen zusammen; wir sehen ihn auf der untersten Stufe der Erniedrigung; Majestät und selbst Weiseshoheit scheinen erloschen zu sein, aber die Standhaftigkeit dauert fort. Der Dichter scheut in der Ausmalung von Hernando's Glend selbst das Widerzige und Gräßliche nicht, aber gerade indem er auf diese Art das Bild gesunkener Herrlichkeit in den stärksten Farben ausmalt, zeigt er sich als ächten Künstler. Der König kommt durch die Straße, wo Hernando liegt und die Vorübergehenden anbettelt. Der Tyrann selbst kann sich des Mitleids nicht erwehren, als er das Opfer seiner Mißhandlungen in diesem Zustande erblickt, als der Infant sogar seine königliche Herkunft vergessen zu haben scheint und auf den Anruf nicht hört. Plötzlich aber leuchtet die Seele des Prinzen noch einmal in ihrer ganzen Reinheit und Herrlichkeit empor; sein Geist hat die Bande der Sterblichkeit schon halb abgestreift und der Todt legt Worte von zermalmender Kraft auf seine Lippen, Worte, die, wie aus dem Reiche der Ewigkeit erschallend, die ewige Wahrheit verkünden. „Wie — sagt J. Schulze — sollen wir Ausdrücke finden, um den Dichter genugsam zu preisen, der es verstanden hat, die innere Gottlichkeit seines Helden gerade aus der tiefsten Schmach am heüßten emporzulanzen zu lassen, so daß das Sternbild dieses

himmlischen Menschen in der düstersten Nacht am herrlichsten strahlt!« Diese Scene gehört zu dem Höchsten, was die Poesie je erreicht hat; denn sie zeigt, was nie in irgend ähnlicher Weise dargestellt worden, die geistige und sittliche Größe, wie alle irdische vor ihr zu Staube wird; sie enthüllt in der höchsten Erhebung des menschlichen Geistes die Offenbarung des göttlichen. — Nachdem Hernando sich so noch einmal in der ganzen Größe eines gottgeweihten Ritters aufgerichtet, fühlt er seine irdische Natur zusammenbrechen; er kann das Brod, das ihm einer seiner Leidensgefährten reicht, nicht mehr über die Lippen bringen und wird hinweggetragen, nachdem er noch zuvor den Wunsch ausgesprochen, in seinem Erdenkleide begraben zu werden. Als ein Portugiesisches Heer vor den Mauern von Fez anlangt um den Infanten zu befreien, hat dieser das Irdische schon überwunden. Die Schranken der Endlichkeit brechen zusammen, aber das Ewige bleibt unbestegt. Hernando erhebt sich, ein verkürzter Geist, aus dem Grabe, erscheint den christlichen Streitern, eine Fackel in der Hand tragend, und führt sie zum Siege. Eine Weitererbeschreibung von gleich erhabener Wirkung ist nie auf der Bühne gesehen worden; und so umleuchtet dieser herrliche Schluß die ganze wunderbare Tragödie wie mit einem Heiligenschein, daß sie für alle Zeiten als das Höchste dastehe, was die christliche Poesie erreicht hat. Wenn irgend ein Werk würdig ist, im innersten Heiligthum der Kunst aufbewahrt zu werden, so ist es der standhafte Prinz; denn die Dichtkunst hat hier alle ihre Reize in überschwänglicher Fülle ausgeschüttet und alle ihre Kräfte vereinigt, um ein Meisterstück von einzigster und unerreichbarer Vollendung hervorzubringen; zugleich aber schweben die Andacht und der Glaube wie ein feierlicher Orgelflang über dem Ganzen und geben ihm eine göttliche

Weise, in welcher das Erdenfein die höchste Verklärung feiert und Leid und Klage sich, gleich der Hymne auf der Lippe des sterbenden Märtyrers, in anbetenden Jubel auflöst.³⁹⁾

Nicht anders als mit solchem Ausdruck erregten Gefühles durften wir von dem großen Werke eines der größten Dichter aller Zeiten reden; aber es fällt uns schwer, sogleich wieder jene Ruhe zu gewinnen, welche zur besonnenen Prüfung seiner übrigen Schöpfungen erfordert wird.

El Josef da la mugeres⁴⁰⁾. Dieses große Drama ist

*) „Welch eine Dichtung! Man wird nicht müde, sie zu betrachten und zu bewundern! In diesem einzigen Werke hat sich der große katholische Dichter in eine Sphäre geschwungen, wohnin der Breite mit seinen unermesslichen Kräften doch nicht reicht. Denn nicht um das Geschick einer großen Natur durch Schuld und Leidenschaft handelt es sich darin, sondern um das Höchste, was es überhaupt gibt, um die Läuterung eines reinen Menschen in das Heilste, in die Seligkeit. Diese Aufgabe ist nur einmal gelungen, und weder vor noch nach Calderon hat sich auch nur von fern eine Production dieser Tragödie annähern können.“ K. Immermann.

Noch sei es erlaubt, die folgenden Worte aus J. Schuige's, mit specieller Rücksicht auf die Darstellung in Weimar verfasster Schrift über den handschaften Prinzen hervorzuheben: „Dieses mit vollkommener Meisterschaft ausgeführte Trauerspiel scheint vornämlich bestimmt zu sein, den christlichen Sinn, dessen Verlangen nach der Heimath selbst durch ein auf's reichste ausgekattetes Leben wohl auf Augenblicke zum Schweigen gebracht, aber nie ganz befriedigt wird, durch des Prinzen Bernards Geltenmuth zu enthüllen und den Triumph des Christen über die Gewalt der Sünde auf's würdigste in seinem Märtyrertode zu feiern.“ — „Der deutsche Muse ward es noch nicht vergönnt, ein christliches Drama von hoher Vollendung, das auf vaterländischem Boden entsprossen, voll dankbarer Demuth auf dem Hochaltare der Religion dem Ewigen weihen zu können, und darum wollen wir uns liebevoll und freudig das Ausländische aneignen, wie es dem mütterlichen Sinne des deutschen Volks gefällt.“

*) Die Legende von der gelehrten Eugenia, ihrer Belehrung, Versuchung und ihrem Märtyrthum, findet sich nach dem Vericht des Simon Metaphras:

durch die Stärke der Conception und die Fülle des Gedankenlebens nicht minder ausgezeichnet, als durch die Vollkommenheit seiner äußeren, auf die mächtigste Bühnenwirkung berechneten Gestaltung. In der ersten Scene erblicken wir Eugenia, öffentliche Lehrerin der Philosophie zu Alexandria, an ihrem Studipulte, wo sie über die Worte der Paulinischen Epistel: *Nihil est idolum in mundo, quia nullus deus est nisi unus* nachsinnt. Die gelehrte Heidin vermag den Sinn jener Worte nicht zu erfassen und schwankt zwischen der Anhänglichkeit an den angestammten Glauben und dem geheimnissvollen Zuge ihres Herzens, welcher sie treibt, einen tieferen zu suchen. Es erscheinen ihr zwei Gestalten, deren eine, die des Christengreises Helenus, sie für die neue Lehre zu gewinnen sucht, die andere, der Dämon, ihr dieselbe als Trugwerk vorstellt. Ein Geräusch hinter der Scene verschleucht die beiden Gebilde. Ziliippo, Eugenio's Vater, tritt auf, nimmt wahr, daß seine Tochter ein christliches Glaubensbuch in Händen hält, und geräth darüber in höchste Entrüstung, denn er verfolgt die neue Secte mit glühendem Eifer. Gleich darauf er-

hes in Sarti *Probata Sanctorum acta* zum 28ten December; vergl. damit das Gedicht des Alcinus *Reine de consolatoria castitatis aude*; Fabric. *Bibliotheca Graeca* T. VI. p. 524; Baronii *Annales* ad annum 188, und Tillemont *Mém. ecclésiast.* T. IV. p. 12. Die Wunderthaten des Helenus, die Galderon in sein Stück verschoben hat, sind erzählt in Petrus de Natalibus, *Catalogus Sanctorum* L. IV. cap. 39. In Bezug auf die von unserm Dichter höchst genial durchgeführte Idee, daß ein Teufel in den Körper eines Verstorbenen fährt, um Unheil zu stiften, vgl. Dante's *Inferno* (XXXIII. v. 129 ff.) — Obwohl diese Anführung, als die Angabe der Quellen von vielen der übrigen Stücke Galderon's und einzelne sonstige Andeutungen verdanke ich Hrn. Schmid's Uebersicht und Anordnung der Dramen des Galderon de la Barca, im Anzeigerblatt der Wiener Jahrbücher, Jahrgang 1822.

scheint der junge Aurelio, der sich um die Liebe Eugenia's bewirbt und eben von einem Zuge zurückkehrt, den er zur Ausrottung der Christen und in der Hoffnung, sich dadurch bei dem Vater der Geliebten in Gunst zu setzen, unternommen hat. Eugenia, ganz in ihr Nachdenken über die gepabte Erscheinung versenkt, wird weder von dem Zorn ihres Vaters sehr berührt, noch schenkt sie den Bewerbungen ihres Liebhabers große Aufmerksamkeit. Nicht lange nachher versammelt sich in Filippo's Wohnung eine Zahl von Jünglingen und Mädchen zu einem Feste oder zu einer Art von poetischer Akademie, welche zu Ehren des Prinzen Cesarino, Sohnes des Kaisers, Statt hat. Auch dieser bewirbt sich um die Gunst der Eugenia, und es entsteht zwischen ihm und seinem Nebenbuhler Aurelio ein Zweikampf, in welchem der Letztere bleibt. Kaum ist der Ermordete hingefunken, so erscheint der Teufel und fährt in die Erde, so daß sie sich belebt wieder aufrichtet; in dieser Gestalt glaubt er am besten Eugeniens Bersucher sein und ihre Seele verderben zu können. — Im zweiten Akt hat sich Eugenia, dem Zuge ihres Geistes folgend, in die Thebaische Wüste begeben, um sich von den dort weilenden Einsiedlern weiter in den Lehren des Christenthums unterweisen zu lassen; Aurelio, oder vielmehr der Teufel in dieser Gestalt, ist ihr nachgefolgt und strebt erst, sie durch Schmeicheleien zu verführen, dann, ihr Gewalt anzuthun; allein der mit der Kraft des Wunderthums begabte Helenus entreisst sie ihm und führt sie im Fluge davon. Die nächsten Scenen zeigen sie nun völlig dem Christenthum zugewandt und in Einsiedlertracht; Filippo naht sich mit einem Dertzuge, den er zur Vertilgung des Christenthums ausgerüstet hat, und fährt unter anderen Anhängern der ihm verhassten Lehre die Tochter, die er nicht erkennt, gefangen mit sich fort. In

dieser Gefangenschaft hat sie die schwersten Prüfungen zu erdulden, aber sie erträgt sie alle mit einer Geduld und Widerstand allen Anfechtungen, mit denen sie auf Veranstaltung des Dämon's heimgesucht wird, mit einer Standhaftigkeit, welche ihr den Namen des „Joseph's unter den Weibern“ zuführt. Niemand ahnt, daß sie Eugenia sey, welche wegen ihres plötzlichen Verschwindens allgemein todt geglaubt wird und welcher auf Veranstaltung des Prinzen Cesarino, wie einem göttlichen Wesen, ein Tempel errichtet werden soll. Auch zu diesem Plane hat der Teufel den Anlaß gegeben, indem er hofft, das von ihm erkorene, aber bisher immer standhaft gebliebene Opfer werde endlich dem doppelten Einflüssen der Schmach auf der einen, der Eitelkeit auf der anderen Seite erliegen; aber gerade der Moment seines gehofften Triumphes wird der seiner Demüthigung und Niederlage. Das Fest ist angeordnet, die Menge im Tempel versammelt und das Bildniß der vermeintlich Gestorbenen aufgestellt; da enthält sich Eugenia, nicht um die Verehrung, die ihrem Bilde gezollt wird, selbst zu empfangen, sondern um offen, aber in Demuth, den Glauben des Heilandes zu bekennen; nicht um der irdischen Herrlichkeit zu genießen, die ihr Cesarino in seinen Armen bietet, sondern um den Märtyrertod zu erleiden. Bei ihrem Bekenntniß versinkt der heidnische Altar; der Teufel verläßt den Leib Aurelio's, welcher nun wieder leblos zu Boden sinkt; die Schergen des erzürnten Philippo, so wie des über die Verschmähung seiner Liebe rasenden Cesarino aber bemächtigten sich Eugenia's, wie der übrigen Christen, um sie zum Blutgerüste zu führen, und am Schlusse erblickt man die neue Heilige in der Glorie.

El Magico prodigioso“). Eine von Calderon's herr-

“) Die Legende, die der Dichter hier auf's genialste benützt hat,

lichsten Dichtungen und wohl zu den größten Meisterwerken der Poesie überhaupt gehörend. — Cyprianus, über die Natur des Göttlichen brütend und vom Heidenthum nicht befriedigt, sucht in ahnungsvoller Ungewissheit den wahren Glauben. Um ihn vom Wege des Heiles abzulenken, tritt der Satan in Gestalt eines Cavaliers zu ihm und sucht ihm die Zweifel an der Wahrheit der Götterlehre zu beschwichtigen. Der Versucher muß den siegenden Beweisgründen des Cyprian weichen, und entwirft nun den Plan, seinen Gegner durch sinnliche Vergnügen zu verführen. Justina, die Tochter einer christlichen Märtyrin, soll als Mittel dazu dienen und zugleich als zweites Opfer der höllischen Arglist fallen. Die Versuchung wird bald eingeleitet. Florus und Lilius, zwei Jünglinge, welche in unerwiderter Liebe für Justina glühen, sprechen die Vermittlung des Cyprianus an. Dieser verheißt dieselbe, wird aber nun alsbald selbst in die rasendste Leidenschaft für die schöne Christin gestürzt. Während die beiden Freunde vor Justina's Hause auf die von ihm zu bringende Entscheidung harren, steigt der Teufel vom Balkon des Hauses herab, um

beruht auf dem Bekenntniß des heiligen Cyprianus (in *Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginensis Opera* ed. Baluz., Anhang, p. 294, und in *Thesaurus novus Anecdotorum* von Martene und Durand, Lutet. Paris, 1717. T. III. p. 1629). Die nächste Quelle Calderon's aber ist wahrscheinlich bei Surius: *De probatis Sanctorum Actis*, T. V. p. 351 (Coloniae Agr. 1578), *Vita et Martyrium S. Cypriani et Justinae*, autore Simeone Metaphraste. Ueber den Cyprianus vergl. noch Gregorii Naz. *Opera* ed. Colon. 1690. Fol. P. I. p. 274 und die *Acta Sanctorum* Sept. T. VII. p. 105 ff. Antwerp. 1760, und über den Zusammenhang unseres Drama's mit der Auffsage: Koberslein, über das wahrscheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichtes vom Wartburger Kriege. Naumburg 1823, S. 55—58, und Rosenkranz, über Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magnus, Halle 1829.

Justina's Ruf zu schänden, und wirklich gelingt ihm dies, insofern Florus und Valius Verdacht gegen ihren Wandel schöpfen und sich von ihr abwenden. — Cyprianus, von der Christin zurückgewiesen, zieht sich in Verzweiflung in eine öde Gegend am Meeresgestade zurück; wie in ihm die Leidenschaft, so toben außen die Elemente; er erblickt auf dem brandenden Meere ein Schiff, das an einem Felsen zerischt, und einen Menschen, der sich schwimmend an's Ufer rettet. Es ist der Dämon in abermaliger Verkleidung. Dieser erzählt unter einem Gleichnisse die Geschichte seiner Empörung gegen Gott und seines Sturzes, weiß listig seine Macht über die Natur zu beschreiben und so den von Pezire nach Stillung seiner Lust brennenden Cyprianus in sein Netz zu loden. Nun folgt die Seelenverschreibung mit Blut und dafür die Zusicherung von Justina's Heil. Aber der Teufel weiß, daß seine Kunst nichts über einen freien Willen vermöge, und beginnt daher zunächst die Verführung Justina's. Aus dem Abgrunde der Hölle beschwört er die Menge seiner geilen Geister, um sie mit schändlichen Phantomen zu verlocken, aber wie wollüstig auch der Gesang der lustigen Stimmen sie umgaukelt, er vermag nichts über sie, und der Satan muß beschämt abziehen. Cyprianus versucht nun die erlernte Zauberkunst; es erscheint ihm eine Gestalt mit Justina's Zügen, aber der Teufel vermag ihm nur ein Scheinbild zu senden; er eilt dem Phantom nach, entreißt ihm den Schleier und erblickt ein Todtengerippe, welches ihm die Vergänglichkeit alles Irdischen predigt. Entsetzt, vernichtet, erkennt er nun, daß er, in seinem Streben nach weltlichem Genuße, nur nach dem Tode gerungen und erklärt dem Satan, der Vertrag sei nichtig, da Jener sein Versprechen nicht gehalten. Zitternd gesteht der Böse, daß Justina in der Obhut eines Höheren stehe, und auf weiteres eindringliches

Fragen, daß dieser Höhere der Gott der Christen sei. In der höchsten Noth ruft nun Eyprian diesen Gott an, und dieser Anruf vernichtet die Macht, die der Satan über ihn gewonnen. Der Böse entweicht, Eyprianus aber eilt in's Gebirge, um sich von einem christlichen Eremiten taufen zu lassen; dann erscheint er, nach dem Märtyrthum verlangend, als lauter Bekenner der erkannten Wahrheit in Antiochia, und wird zum Tode verurtheilt. Justina ist schon früher als Christin eingezogen worden. Auf dem Wege zur Hinrichtung begegnen sich Beide; sie gibt ihm in begeisterungsvoller Rede die Ueberzeugung, daß er durch seinen Märtyrertod den früheren Pakt mit dem Bösen vernichte und sich der unendlichen Gnade Gottes versichere, und so gehen sie vereint, ihr Leben für die unendliche Wahrheit opfernd, zum Schaffot. Ueber den enthaupteten Muzegen erscheint dann der Satan, auf einer Schlange reitend, und verkündet, von dem höheren Geiste gezwungen, seine Niederlage und mit ihr die Rechtfertigung Justina's und Eyprian's *).

Los von Amantes del Cielo läßt die sanftere Kühlung vormalen, wie die vorhergehenden die mächtige Erschütterung. Die himmlische Milde und Reinheit der Empfindung, die über dieses Drama ausgegossen ist, zeigt uns die Frömmigkeit des

*) „In dem wunderthätigen Magus hat Calderon sich die schwere Aufgabe gestellt, ein heidnisches, durch das Hylephoriren in seinem Glauben wankend gewordenen Selbstbewußtsein durch alle Momente dieser geistigen Umwandlung in das christliche Bewußtsein hinüberzuführen, ohne daß weder das sündliche Enten stehend durchblinde, noch irgendwie eine leere Reflexion und nur äußere Bewegung vorhanden wäre. Alles athmet den Hauch des Lebens. Das an und für sich feinde Böse hat Calderon im Dämon vortreflich dargestellt, vorzüglich in der Hinsicht, daß er denselben in dieser Bestimmtheit dem Eyprianus erst nach und nach entquält werden läßt.“ R. Rosenkranz.

den Dichters im schönsten Lichte. — Die Legende von Chrysan-
 thus und Daria erzählt Surius de prob. Sanctorum
 Historiis T. V. p. 948 ed. Colon. 1578. S. auch Gre-
 gorius Turonensis, Gloria beatorum martyrum, Cap. 38,
 und Les Vies des Saints, T. VII. p. 385. (Paris 1739).
 Das Wesentlichste der Sage ist folgendes: Chrysan-
 thus, Sohn des römischen Senators Polemius, gab sich mit Vorliebe
 philosophischen Studien hin; durch einen Zufall kamen ihm die
 Evangelien in die Hände, und er wurde davon so ergriffen,
 daß er in eine Art von Melancholie verfiel. Um Lösung der
 Zweifel, welche ihn befürmten, zu erhalten, wandte er sich
 an den christlichen Presbyter Karpophorus; dieser unterwies
 ihn in der neuen Lehre, taufte ihn, und Chrysanthus trat
 nun öffentlich zum Christenthum über. Der Vater, ein eifriger
 Anhänger der alten Götter, ließ ihn in Ketten legen; doch
 vergebens. Dann wurden, auf den Rath eines Freundes, an-
 dere Mittel mit ihm versucht. Man veranstaltete ein prächtiges
 Fest, bei dem Chrysanthus in Gesellschaft leichtfertiger Mä-
 dchen gebracht wurde; der von Gott beehrte Jüngling erlangte
 jedoch durch eifriges Gebet, daß die Verführerinnen in tiefen
 Schlaf fielen. Endlich ward eine keusche Priesterin der Mi-
 nerva, Namens Daria, herbeigeführt; Chrysanthus belehrte
 sie zum Christenthum und sie gaben sich öffentlich für verhei-
 rathet aus, lebten jedoch keusch mit einander. Da Beide sich
 angelegentlich bemühten, die neue Lehre zu verbreiten, so
 schöpften die Heiden Verdacht. Der Tribun Claudius führte
 den Chrysanthus in einen Tempel des Hercules, um dort zu
 opfern. Der Christ verweigerte dies, und wurde nun den ent-
 setzlichsten Martern unterworfen; allein ein Wunder bewirkte,
 daß sein Körper von allen Feinigungen unverletzt blieb, und
 dies Wunder machte auf Claudius und die Soldaten einen

solchen Eindruck, daß sie sich tanzen ließen. Nun mischte sich der Kaiser selbst in die Sache; Udrysiandus ward in einen Kerker geworfen und Daria in ein Bordell gesperrt. Hier kam ihr ein Löwe zu Hülfe, um sie gegen ihren Verführer zu schützen. Zuletzt ließ der Prätor die beiden Liebenden in eine Grube außerhalb der Stadt werfen und die Oeffnung mit Erde und Steinen verschütten. — Ueber die unendliche Kunst, mit welcher unser Dichter diese Legende behandelt hat, kann nur Eine Stimme sein; sein Drama gehört zu dem Besten, was je in dieser Gattung gedichtet worden ist.

El Purgatorio de San Patricio²²⁾ gehört zu den Jugendswerken Calderon's und trägt in manchen Auswüchsen, so wie in dem luxuriösen Styl die Spuren dieser frühen Entstehung zur Schau. Ohne Zweifel ist dieses Stück manchen gerechten Ausstellungen unterworfen; es ist nicht allein ganz aus dem Geiste des monströsen Glaubens geboren, welcher die Zeit unseres Dichters beherrschte, und bietet daher der von dem Standpunkte der Moral ausgehenden Kritik manche Blößen dar, sondern kann auch von Seiten der Composition nicht vollkommen tadelfrei geheißen werden; allein wenn wir die bizarre Idee auch nur mit Befremden betrachten können, wenn auch

²²⁾ Am vollständigsten sind die Legenden von dem Heiligen des h. Patricius gesammelt in Th. Wright, St. Patrick's Purgatory, an essay on the legends of Hell and Paradise current during the middle ages. London 1844. — G. auch Les Vies des Saints, Paris 1730, T. III. p. 216; die Acta Sanctorum (Mart. T. II. p. 588); das altfranzösische Gedicht Le purgatoire de Saint-Patrice in les Poésies de Marie de France, publiées par Roquefort, T. II. p. 411, und den italienischen Roman Guerrino Meschino, Cap. 162 (s. Dunlop History of fiction, V. III. p. 39). In Spanien war die Sage populär geworden durch die beiden Schriften: La cueva de San Patricio, Leon 1568, und Vida y purgatorio de S. Patricio, Madrid 1637 von Montalvan.

Manches in der Ausführung unseren Kunstsinne verlegt, so spricht doch aus der ganzen Conception, so wie aus vielen Details eine Fülle von Genialität, der wir unsere Bewunderung nicht entziehen können. Die beiden Helden des Stücks, St. Patricio und Ludovico Ennio, leiden an den Küsten von Irland Schiffbruch; Patricio rettet den Ludovico und schwimmt mit ihm an's Land, wo sich gerade Ectio, der König von Irland, mit seinem Gefolge befindet. Die beiden Schiffbrüchigen erzählen ihre Lebensgeschichten in zwei langen Reden von jener Art, wie Calderon sie ganz besonders im Anfange seiner Stücke anzubringen liebt. Patricio berichtet, wie er Sohn eines irländischen Ritters und einer französischen Dame sei und daß seine Eltern sich, bald nachdem sie ihm das Leben gegeben, in ein Kloster zurückgezogen hätten; er selbst, in Frömmigkeit aufgezogen, ist schon früh mit der Gabe des Wunderthums begnadigt worden, und noch kürzlich, da er von Seeräubern gefangen worden, hat ihm der Himmel durch jenen Sturm, in welchem das Schiff untergegangen, Beistand geleistet. In Bezug auf Ludovico, den er gerettet, äußert er: „Ich weiß nicht, welches geheime Band mich an diesen Jüngling fesselt und mir verkündigt, daß er mir den Dienst, den ich ihm geleistet, einst reichlich vergelten werde.“ — Die nun folgende Rede Ludovico's malt in sehr grellen Farben jene für uns so befremdende und doch nach spanisch-katholischen Begriffen keineswegs unnatürliche, Erscheinung aus, daß ein Bösewicht mit vollem Bewußtsein in den ungeheuersten Verbrechen beharrt und doch zugleich mit inniger Verehrung an dem Glauben der Kirche hängt. Ludovico erzählt eine ganze Reihe von ihm verübter Schandthaten; für die ärgste derselben erklärt er folgende: er hat eine Nonne verführt, geraubt und geheiratet, sich mit ihr nach Valencia begeben und dort, nach-

dem er sein ganzes Vermögen verschwendet, den Versuch gemacht, durch ihre Unehre Geld zu gewinnen; sie jedoch hat sich geweigert und ist in das Kloster zurückgeflohen. Auf seinen weiteren Abenteuerzügen nun ist er den Seeräubern in die Hände gefallen, aus denen ihn Patricio befreit hat. — Der heidnische König vergibt dem Ludovico wegen seiner Thaten das Verbrechen, ein Christ zu sein, ladet dagegen das ganze Gewicht seines Hasses auf Patricio. Im Verlaufe des Strandes nun häuft Ludovico Krevel auf Krevel, sichert sich aber durch seinen Glauben mehr und mehr den Schutz des Patricio. Er verführt die Tochter des Königs, Polonia, verwickelt sich in einen Zweikampf mit dem Keldherra Kilippo, wird gefangen genommen und zum Tode verurtheilt, aber von Polonia befreit. Die Beiden entfliehen zusammen; aber Ludovico hat nie in Wahrheit geliebt, und er beschließt daher, seine Retterin, die ihm bei der weiteren Flucht hinderlich scheint, umzubringen; wirklich vollführt er diese That in einem düstern Walde, durch welchen der Weg führt, und zieht dann mit einem Bauern, der sich zu ihm gesellt, weiter in die Welt hinaus. Unterdessen erweckt Patricio die Polonia vom Tode; Egrio, hierüber erschauert, begehrt von dem Wunderthäter, daß er ihm das Fegfeuer zeige; Patricio entspricht diesem Verlangen, führt den König zu einer Höhle, aus welcher man unmittelbar in das Fegfeuer hinabblidt, und stürzt ihn von hier in die Hölle hinab, was denn die Befehrung des Pöbels und von ganz Irland nach sich zieht. — Zu Anfang des dritten Akts sieht man Ludovico von langen Reisen durch ganz Europa nach Irland zurückkehren, um den Keldherra Kilippo, an dem er seine volle Rache nicht hat sättigen können, umzubringen. Während er Nachts seinen Gegner erwartet, erscheint ihm ein vermanneter Ritter und fordert ihn zum Zweikampf; Ludovico

beginnt das Geseht, aber seine Hiebe treffen nur die Luft. Da enthüllt sich der Ritter als ein Todtengerippe und ruft: „Erkenne dich selbst! siehe, in bin Ludovico Ennio!“ Durch diese Erscheinung wird denn der Sünder bekehrt; er stürzt sinnberaubt zu Boden und ruft hierauf aus: „Durch welche Gethathung können die Vergehen eines so sündigen Lebens getilgt werden?“ Rußik vom Himmel antwortet: „Durch das Hagefeuer!“ Er begibt sich nun, um das Hagefeuer aufzusuchen, in die Gegend jener Höhle, wohin Patricio den König geführt hatte. Dort findet er Polonia als Einsiedlerin lebend; sie zeigt ihm den weiteren Weg; er begibt sich in die Höhle und tritt nach einigen Tagen geheiligt und verklärt wieder aus derselben hervor. Eine lange Rede, in welcher er die Wunder beschreibt, die er im Hagefeuer des St. Patricio gesehen, bildet den Schluß des Schauspiels ⁴⁹⁾.

Las Cadenas del Demonio eröffnen sich mit einer dem Beginn von *La vida es sueño* und von *la hija del aire* verwandten Scene. Irene, Tochter des Königs von Armenien, ist seit der Geburt in einem düsteren Kerker gefangen gehalten worden, weil die Astrologen prophezeit haben, sie werde, wenn frei, alles mögliche Unheil über das Land bringen. Verzweifelt ruft sie den Teufel um Hülfe an und erlangt von ihm, gegen Verschreibung ihrer Seele, Befreiung aus der Haft. Die Leiden des Apostels Bartholemaus, welcher bald darauf in das Land kommt und einen Theil desselben zum Christenthum bekehrt, machen einen solchen Ein-

⁴⁹⁾ Bald mit Blitz bemohet, durchleuchtet
Als ein War die Lust der Glauke,
Und bald ruht er, eine Taube,
Die am Dach die Flügel senket.

druck auf sie, daß sie, im Bewußtsein ihrer Schuld, in ein Seelenleiden und zuletzt in Raserei verfällt. Die Schilderung ihres Wahnsinnes gehört unstreitig zu dem Meisterhaftesten, was gedichtet worden ist; endlich ringt sich ihre Seele aus dieser Zerrüttung empor, sie bekennt Christum und erlangt durch den Apostel, der am Schlusse des Stückes den Märtyrertod stirbt, Vernichtung des Pactums mit dem Bösen⁴³⁾.

La Exaltacion de la Cruz⁴⁴⁾. Der Inhalt dieses wunderherrlichen Drama's ist die Rettung des heiligen Kreuzes aus der Haft des persischen Königs Chosroës und dessen Wiederaufrichtung in dem Tempel von Jerusalem; aber der Dichter hat diese Kreuzerhöhung zugleich symbolisch als die Verherrlichung des Christenthums gemeint. Vortrefflich ist in die

⁴³⁾ Ueber die Quellen dieses Schauspiels ist Folgendes zu bemerken: Die Todesart des Bartholemäus ist aus dem *Breviarium Romanum*, 24ter August, der größte Theil der übrigen Handlung aus den *Actis fabulosis* des Pseudo-Abdias in den *Actis Sanctorum Augusti*, T. V. p. 32 (Venetiis 1754). Hier findet sich die Krankheit der beiden Prinzen, das plötzliche Erscheinen des Bartholemäus bei dem Könige, während die Thüren verschlossen sind, und endlich auch der Wahnsinn der Irene, über den Abdias folgende Worte hat: „Da Polymius eine wahnsinnige Tochter hatte, erhielt er von diesem Dämon-Austreiber Bericht, und sandte zu ihm und bat ihn mit den Worten: „Meine Tochter wird scherzhaft geprügelt“ u. s. w.

⁴⁴⁾ Ueber das Geschichtliche s. Eutychius Annal. Tom. II. p. 340 — 348, Baronius Annal. Eccles. A. D. 628, No. 1—4, Nicephorus Brev. p. 15, Theophanes Chronograph. p. 365 ff., das *Chronicon Paschale*, p. 398 ff., d'Herbelot *Bibliothèque orientale*, p. 780, Assemani *Bibliotheca orientalis*, Tom. III. p. 415 — 420, le Beau *histoire du Bas-Empire*, T. XII., Gibbon *decline and fall*, Cap. 46. Der Kaiser Heraclius war schon im zwelften Jahrhundert durch ein deutsches und ein französisches Gedicht (jenes von Otte, dieses von Gautier von Metz) verherrlicht worden.

Haupthandlung die Legende vom heiligen Anastasius (Acta Sanctorum Bollandi, Januar. T. II. pag. 422, Antwerp. 1643) verschmolzen. Dieser, zuerst ein Magier und Zauberer, zeigt den Söhnen des Chosroës auf ihr Begehren in einem Zauberspiegel den Einzug ihres Vaters in Jerusalem; aber der Anblick des Kreuzes macht seine Kunst zu nichts und legt in ihm den ersten Grund zu Zweifeln an der Wahrheit seines Glaubens. Chosroës kehrt im Triumphe in seine Hauptstadt zurück, pflanzt das geraubte Kreuz des Erlösers in dem Tempel des Jupiter auf und übergibt den gefangenen Patriarchen von Jerusalem, Zacharias, als Sklaven an Anastasius, damit dieser ihn seinem Glauben abwendig mache. Inzwischen hat der griechische Kaiser Heraclius durch die vertriebene Königin von Gaza, Chlodomira, welche hülfesuchend vor ihm erscheint, Kunde von der Einnahme Jerusalems und von der Hinführung des heiligen Kreuzes erhalten; wenn er bisher in weltlicher Liebe zu seiner Braut gezögert hatte, so reißt er nun diese aus dem Herzen und richtet alle seine Gedanken auf das hohe Unternehmen, das Symbol des Christenthums zu befreien. Chlodomira schließt sich in Kriegstracht dem Zuge nach Persien an. Nicht sofort jedoch verleiht der Herr seinen Streitern den Sieg; Prüfungen und Drangsale mancher Art sind ihnen aufbewahrt; sie werden von den Persern geschlagen und in einer unwegsamen Gebirgsgegend dem Untergange nahe gebracht; aber sie bleiben treu im Glauben und in der Hoffnung, und endlich steht ihnen der Himmel bei; Engel schwingen ihre Flammenschwerter und zerstreuen die Schaaren der sie umzingelnden Feinde. Unterdeß ist in der persischen Königsfamilie, zu welcher Chlodomira als Gefangene geführt worden, Zwist ausgebrochen; ein Sohn des Chosroës, von dem Vater tödlich be-

leidet, flieht mit Ektodmira zu Heraclius, und mit seiner Hülfe gelingt die Einnahme der persischen Hauptstadt, so wie die Wiedereroberung des geweihten Holzes. Anastasius, der von seinem Sklaven Zacharias zum Christenthum bekehrt und wegen des neuen Glaubens, den er offen bekennet, von Ektodmir mit jeder Art von Schmach und Leiden belegt worden ist, wird befreit und Zacharias zu seinem Bischofsamte nach Jerusalem zurückgeführt. Am Schlusse des Stückes haben wir ein Gegenbild der ersten Scene; wie Anastasius dort durch magische Kunst die persischen Prinzen den Raub des Kreuzes erblicken ließ, so wird ihm nun von Engeln gezeigt, wie Heraclius, in barem Gewande und das Haupt mit Dornen umflechten, das heilige Holz auf eigenen Schultern in den Tempel von Jerusalem trägt und auf dem Altare aufpflanzt.

La devocion de la Cruz. Ein Werk, das als Ausdruck des Geistes einer untergegangenen Zeit, wie durch poetischen Werth gleich bedeutend ist. Die phantastische Grundidee ist in großartigen Zügen durchgeführt; allein die Religiosität des Dichters, die sich in anderen Werken als so lauter und acht christlich zeigt, erscheint hier auf's seltsamste durch Aberglauben und Fanatismus getrübt. Die Lehre, daß ein Mensch Kreuz aller Art begehren und doch wegen seiner Verehrung für den kirchlichen Glauben und dessen Symbole des ewigen Heiles versichert sein könne, wird hier auf's nachdrücklichste ausgesprochen, und die buchstäbliche Auslegung der Fabel ganz hinter eine symbolische verstecken, heißt offenbar dem Dichter eine Idee unterschieben, an die er nicht gedacht hat. Ein von dem Watten auf rohe Art mißhandeltes Weib wird am Fuß eines Kreuzes in der Einode von Mutterwehen befallen und ruft in dieser hangen Stunde das Kreuz um Hülfe an. Die Zwillingssinder, von denen sie entbunden wird, tragen das

Zeichen der Gnade in der Gestalt eines rothen Kreuzes auf der Brust. Von diesen Kindern läßt der Vater die Tochter, Julia, bei sich erziehen, der Sohn aber wächst in der Fremde und ihm unbekannt auf und schließt später ein Liebesbündniß mit Julien, ohne die Schwester in ihr zu erkennen. Ein anderer Bruder Juliens fordert den Verführer und fällt im Preikampf. Julia wird nun von ihrem Vater in's Kloster verstoßen, der Sohn aber geht unter eine Räuberbande und blüht Verbrechen auf Verbrechen. Die alte Liebe lebt in ihm fort, und er beschließt, Julien aus dem Kloster zu entführen; als sie aber im Begriffe ist, sich ihm zu ergeben, schaudert er zurück, denn er hat auf ihrem Pufen das Zeichen des Kreuzes erblickt. Julia, seit ihrerseits von frevelhaften Gelüsten ergriffen, entflieht den heiligen Mauern und eilt ihm nach. Die Wunden, welche das Kreuz an seinen beiden Verehrern vollbringt, bilden nun den eigentlichen Kern des Stüßes; das Leben, wie drohend es auch mit Schuld und Unglück auf sie eindringt, ist für die beiden Erwählten doch nur der dunkle Pfad zu dem Sonnenglanze des ewigen Heils, das ihnen von der Wiege an entgegenstrahlte; umsonst suchen die bösen Mächte sie in den Abgrund des Verderbens zu reißen, sie bleiben dem Kreuze treu, und das Wahrzeichen des Heils rettet sie aus Sünde und Tod. Der Dichter hat dies mit mächtiger Phantasie ausgemalt; aber bei aller Gewalt seiner Darstellung vermag die Einbildungskraft, wenigstens der heutigen Zeit, sich der Befremdung nicht zu erwehren, wenn sie jenes äußere Zeichen nicht bloß als Symbol, sondern als rettendes Werkzeug der göttlichen Gnade aufgefaßt sieht, indeß doch die Seelen der Geretteten mit klarem Bewußtsein in der Schuld beharren. Während Sohn und Tochter sich Missethaten und Ausschweifungen aller Art überlassen,

rückt der Vater gegen die Räuber in's Feld; der Sohn bleibt im Versteck; aber auf seinen Anruf des Kreuzes erscheint ein frommer Bischof und nimmt ihm die Reichte ab, ein bekanntlich nach katholischen Begriffen wesentliches Erforderniß zu einem seligen Ende. Julia, gleichfalls verfolgt und ihren Tod vor Augen sehend, umklammert ein Kreuz und schwebt mit diesem, ihren Verfolgern entgehend, in die Luft empor.⁴⁷⁾

Del Origen, Perdida y Restauracion de la virgen del Sagrario⁴⁸⁾. Die Handlung zerfällt in drei Theile, deren

⁴⁷⁾ Eine Apologie dieses so vielfältig angefochtenen Drama's hat Rosenkranz in folgenden Worten zu geben versucht: »Nur für den, der sich nicht auf den eigenthümlichen Boden des spanisch-kirchlichen Katholicismus zu versetzen weiß, kann die der Andacht zum Kreuz zu Grunde liegende Idee anstößig sein. Dem katholischen, mit der Reliquie und der Kraft heiliger Zeichen vertrauten Bewußtsein gewiß nicht. Nur das unendliche Vertrauen des Glaubens an Gott, der sich in ewiger Liebe für uns an das Kreuz dahingegeben, rechtfertigt die Sündigen, und so nur werden beide, zur neuen Erkenntniß ihres Bösen gekommene Geschwister durch Anerkennung des Kreuzes mit Gott in Gnaden versöhnt. Die noch etwa eine Zeit lang durchlebte moralische Besserung u. s. w. ist für das Bewußtsein nicht in Anspruch zu nehmen, für welches Momente durch ihren Inhalt die Schwere ganzer Jahre haben.«

⁴⁸⁾ Viele von den in diesem Drama benutzten historischen Umständen sind erzählt in der zum Volksbuch gewordenen *Historia de la perdida y restauracion de España por D. Pelayo y D. Garcia Ximenez de Aragon*, welche wahrscheinlich Calderon's nächste Quelle war. Aber noch außerdem hat der Dichter Volksromanezen und kirchliche Traditionen vielfach ausgebeutet. Vgl. zu Akt I: die alte Romanze *Don Rodrigo rey de España* u. s. w., in Oshea's *Tesoro de los Romances*, Paris 1838, S. 81; die Legende von der heiligen Leocadia, in der *España sagrada*, T. V. p. 485 (Madrid 1763), bei Surius de probatis *Sanctorum Historiis* T. VII. p. 1007 (Coloniae Agr. 1581) und in *les Vies des Saints*, T. VIII. p. 453 (Paris 1730). Zu Akt II: *Coronica del Rey D. Rodrigo, con la destruycion de España*,

jeder in einem verschiedenen Jahrhundert spielt, der erste im siebenten, unter der Regierung des Westgothenkönigs Recisund, der zweite im achten, zur Zeit der Eroberung Spaniens durch Tarik, der dritte im elften, zur Zeit der Wiedereinnahme von Toledo. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet das wunderthätige Muttergottesbild in seiner Entstehung, Versendung und Erlösung, und in der Beziehung aller Scenen auf dieses Centrum ist die Einheit der Composition zu suchen.

La cisma de Inglaterra ⁴⁹⁾. Der Vorwurf dieser Tragödie trifft in vielen Punkten mit dem von Shakspeare's Heinrich VIII. zusammen. Man begreift, wie ungerne die Verschiedenheit der beiden Werke sein muß. Wenn das englische Drama auf die Verherrlichung der Elisabeth abzielt, so zieht sich durch das spanische offenbar die Tendenz, der ketzerischen Königin den Makel der unehelichen Geburt anzuhängen. Die unglückliche Anna Bolcyn, die Mutter der Elisabeth, wird als ein wollüstiges, allen Pflichten ergebenes Weib geschildert, und neben ihr erscheint in gleich gebäugtem Lichte der hochfahrende Cardinal Wolsey; dagegen sind die katholische Maria und die spanische Prinzessin Katharina (die verstorbene Gemahlin Heinrich's VIII.) mit den schönsten Tu-

Valladolid 1537, die Romanzen bei Ochoa, S. 81 — 90; und *Mariana de rebus Hispaniae*, L. VI. Cap. 72. In Alt III: die *Memorias de la Iglesia de Toledo* vom Erzbischof Rodrigo, und *Anticuas Gesciias de Espana* (franz. Uebersetzung von F. Hermin, Paris 1751, Tom. III. p. 430).

⁴⁹⁾ Das Historische ist allem Anschein nach aus dem alten spanischen Volksbuch *Historia del Gran Cisma de Inglaterra con sus factores Enrico VIII. y la impia Isabela*, welches seinerseits gegründet ist an Nicolai Sanderi de *Origine ac progressu schismatis Anglicani* (Olivae 1600). — Ueber unser Drama vgl. D. Schmidt's kleine Schrift: *Die Kirchentrennung von England*, Berlin 1819.

genden der Weiblichkeit ausgestattet. Vortreflich ist die Charakterzeichnung des schwachen und eiteln Königs, in dem doch ein Keim des Guten lebt, welcher nur immer von neuem erstickt wird. Doch genug dieser allgemeinen Bemerkungen; das Drama ist in vieler Hinsicht zu interessant, als daß sein Inhalt nicht ausführlicher dargelegt werden sollte ²⁹⁾. — Erster Akt. Heinrich der Achte schlummernd in seinem Cabinet. Vor ihm liegt ein Manuscript, woran er gearbeitet hat, die Abhandlung de septem sacramentis. Er träumt, schreibt und spricht im Traum; neben ihm steht des Traumgebilde der Anna Bolcyn, welche er bis dahin noch nie gesehen hat, und verwischt mit der linken Hand, was er mit der rechten geschrieben. — In der Ferne hört man die Tritte des Cardinal Wolsey, das Gesicht verschwindet, Heinrich erwacht, aber die Pegler nach dem reizenden Wesen ist in seiner Brust geblieben. Wolsey nähert sich; er bringt einen Brief des Papstes Leo des Zehnten und ein neues Buch Luther's. Der König will die Schrift Luther's vor seine Füße werfen und den Brief des Papstes auf seinen Kopf legen; aber gestreut durch den Gedanken an Anna, verwechselt er beide, wirft das päpstliche Schreiben zu Boden und erhebt das Luther'sche Werk. Vergeblich sucht er das böse Vorzeichen durch erzwungene Auslegung zum Guten umzudeuten. Der Cardinal bleibt allein und zeigt in einem Monolog seinen unerfüllten Ehrgeiz. Carlos, französischer Gesandter, bittet zur Audienz bei Heinrich zugelassen zu werden; der übermüthige Cardinal aber weist ihn stolz zurück. — Carlos, mit einem Freunde allein, entdeckt diesem, daß das Hinderniß,

²⁹⁾ Der folgenden Inhaltsanzeige ist die von B. Schmidt, a. a. O., gelieferte zu Grunde gelegt.

wodurch seine Rückreise nach Frankreich verzögert wird, ihm höchst erwünscht ist; denn glühende Liebe zu Anna Bolcyn hält ihn fest umstrickt. Das Fräulein ist früher in Frankreich gewesen, dort hat er sie zuerst bei'm Tanz gesehen und geliebt, und sie hat sich ihm ganz ergeben. — Es treten auf von der einen Seite: die Königin Katharina, deren Tochter Maria und ihr Hoffräulein Margaretha Pool; von der anderen Seite führt Thomas Bolcyn seine Tochter Anna zur Königin und stellt sie ihr vor. Anna sammelt Schmuckstücken gegen die Fürstin und verflucht dabei in Gedanken ihre untergeordnete Lage, welche sie zwingt, zu knien. Katharina aber gebietet ihr aufzustehen, denn solche Ehrenbezeugung gebühre nur Gott; dann will sie, die Königin, zu ihrem Gemahl; Wolsey stellt sich vor die Thür des Cabinets und weist sie zurück. Die Königin, entrüstet, zeigt ihm, daß sie ihn durchschaut, daß sie seine stolze Seele in dem erbeudelten Gewande der Demuth erkennt. Der Entlarvte schwört, schwere Rache zu nehmen; überdies hat ihm sein Lehrer, ein Sterndeuter, gesagt, ein Weib werde sein Unglück machen; wer sonst könnte dies sein, als Katharina? — Anna mit ihrem Vater allein. Sie erbalt von ihm wohlgemeinte Lehren, wie sie sich zu benehmen habe, und antwortet kalt und verächtlich, denn sie schämt sich ihrer Abkunft. — Carlos mit Anna. Tausend Schwüre besiegeln auf's neue den Bund; Beide reißten sich die Hand zur heimlichen Vermählung. — Von der einen Seite König Heinrich mit Wolsey, von der anderen Katharina mit ihrem Gefolge. Kaum erblickt der König das Fräulein, so erkennt er in ihr jene Traumgestalt, welche ihm seine katholischen Lehren ausgelöscht hat. Entzückt, verwehrt naht er ihr und schlau-demüthige Reden umstricken ihn noch fester. Der arglistige Cardinal beobachtet seinen Herrn und

das Kräulein. Er liebt in Weider Herzen, hier teuflischen Hochmuth, dort sinnverwirrende Liebe, und so freut er sich der nahen Rache.

Zweiter Akt. Heinrich in seinem Cabinet, in trostloser Sehnsucht nach Anna. Nur der Cardinal und der Gracioso Pasquin sind um ihn, aber zerstreuen die tiefe Schwermuth seiner Seele nicht. Die Königin mit ihrem Gefolge kommt, den geliebten Gemahl zu erheitern. Weil Anna bei ihr ist, nimmt er sie an. Musik, Gesang und Tanz sollen den Kummer zertheilen. Wolsey muß sich auf Katharina's Befehl entfernen. Ein zärtliches Thema (letra) wird gesungen, und die Königin selbst fügt eine Messe hinzu. Heinrich sieht nur nach Anna. Vergeblich rauschen die Klänge an seinen Ohren vorüber. Jetzt tanzt Anna und fällt, wie zufällig, hin zu den Füßen des liebetrunkenen Fürsten. — Nun läßt sich Carlos melden und wird angenommen. Er hält im Namen des Herzogs von Orleans an um die Prinzessin Maria. Heinrich bescheidet ihn auf ein ander Mal. — Wolsey allein. Alle Qualen gedemüthigter Eifersucht zerreißen sein Herz. Nach Voo des zehnten Tode hat Kaiser Karl der Fünfte seinem Lehrer Adrian zum päpstlichen Stuhl verholten, eine Würde, auf welche Wolsey gerechnet hatte. Dem Kaiser kann er nicht beikommen, aber dessen Tante, die unschuldige Königin Katharina, soll seine Rache fühlen. Zu ihm tritt Anna. Beide haben sich erkannt; Beide treibt dieselbe Gesinnung. Sie schwört, nur seinen Vortheil vor Augen zu haben, wenn er ihr zum Thron verhilft, verflucht sich selbst zum schimpflichen Tode durch Henkers Hand, wenn sie je die Pflicht der Dankbarkeit verletzen sollte. Anna bleibt allein; der König, von Leidenschaft besiegt, wirbt um das reizende Mädchen. Unentliche Liebe, versichert sie, treibt sie zu ihm; mit süßschmeckenden

Worten und Blicken fesselt sie ihn noch mehr, und läßt so den beströmten Mann stehen. Da schleicht Wolsey heran und spricht zu ihm: „Deine Ehe mit Katharina ist verboten und nichtig; Du kannst, Du mußt Dich von ihr scheiden!“ Die Einsicht widerstrebt, aber der ungebändigte Wille billigt den Vorschlag. Der Cardinal muß schleunig die Staatsräthe zu einem Parlament zusammenberufen. — Parlaments-Sitzung. Auf einem Thron Heinrich und Katharina, mit Krone und Scepter; neben der Königin sitzt die Prinzessin Maria, und hinter dem König steht Wolsey. Heinrich erklärt feierlich, seine Ehe mit Katharina sei ungültig, indess sei seine Tochter Maria rechtmäßige Thronerbin von England. Zum Schluß bemerkt er, daß demjenigen, welcher die Gründe der Scheidung nicht zureichend finde, der Kopf augenblicklich abgeschlagen werden solle. Die Königin antwortet hierauf in einer langen Rede voll Liebe, Ergebung und Bitten an ihren Gemahl, daß er nicht aus Rücksichten irgend einer Art das Heil seiner Seele auf das Spiel setzen möge; der Kurfürst aber dreht ihr den Rücken und entfernt sich langsam ohne Antwort. Carlos eilt entsetzt mit dieser Nachricht an den französischen Hof; Wolsey rächt sich für die Huldigungen, welche er früher gezwungen war, seiner Königin zu leisten, indem er mit Hohn die Prinzessin Maria den Armen der Mutter entreißt; jetzt wendet sich die Königin an Anna und bittet um ihre Fürsprache; schweigend, mit verhehlter Freude, wendet diese sich weg, und nur Margaretha harret liebend bei der Verlorenen aus.

Dritter Akt. Lange Zeit ist verflossen, Anna mit Heinrich vermählt; da der Papst nicht in die Scheidung hat willigen wollen, so hat sich Heinrich von der katholischen Kirche losgesagt und die Klöster und geistlichen Güter eingezo-gen. Katharina lebt in einer ärmlichen Wohnung bei London. Carlos ist

aus Frankreich abermals nach England gereist, um seine geliebte Anna zu ehelichen, und findet sie jetzt als Königin; nur noch Ein Mal will er sie sehen und ihr die Pfänder voriger Liebe zurückgeben. Nach ihm tritt Wolsey auf; ihm folgen mehrere arme verwundete Soldaten, welche ihm Bittschriften überreichen. Diese wirft er zur Thüre hinaus. Dann ist er allein mit der neuen Königin Anna. Er bittet sie, ihn bei seinem Gesuch um die Präsidenschaft des Reichs zu unterstützen; allein sie hat diese Stelle schon an ihren Vater vergeben, und das ohne Wissen des Cardinals. Während droht ihr der Priester, sie in das Nichts zurück zu schleudern, aus dem er sie gezogen, und sie beschließt, ihre Gewalt und List als Frau den Ränken des Pfaffen entgegen zu stellen. — Heinrich mit Anna. Er zeigt seinem geliebten Weibe einen Brief voll leerer Trostgründe an die verstoßene Katharina; Anna erbittet sich denselben zur Durchsicht, mit dem geheimen Vorsatz, Wiß hinein zu thun. Dann befragt sie sich über den frechen Hochmuth und die Beleidigungen des Cardinals Wolsey, und steht schmeichelnd um Rache. So bricht sie den Eid, den sie ihrem Beförderer geleistet hatte, wie früher den, wodurch sie dem Carlos auf ewig verbunden war, und Wolsey wird in der falschen Auslegung jener Prophezeiung gefangen: „ein Weib werde ihn stürzen.“ Indem er dies auf Katharina gedeutet hatte, hat er sich selbst seine Feindin groß gezogen. Heinrich versagt ihm schimpflich vom Hofe und gibt den von ihm gemißhandelten Kriegern seine Schätze und Güter preis. — Landtag der verstoßenen Königin Katharina. In gottergebener Traurigkeit wandelt sie mit Margaretha unter Hellsblumen auf einsamer Flur. Da naht Wolsey, dürftig, flüchtig, hungrig, und steht um ein Almosen. Die Königin hatte sich verhält, um

ihn nicht zu beschämen, und ihm ihr letztes Geschmeide gereicht. Jetzt entschleiert sie sich auf sein Bitten; verzweifelt dankt er ihr. Es kommen Diener des Königs; er glaubt, daß sie ihn verfolgen, wirft sich in blinder Wuth von einem Felsen hinab und stirbt. Die Diener bringen jenen vergifteten Brief, welchen die Fürstin freudig und ergeben von ihrem Herrn und Gemahl annimmt. — London. Schloß. Der König, argwöhnisch durch böses Gewissen, horcht in dem Zimmer seiner Gemahlin. Sie entfernt ihre Hofdamen und glaubt jetzt mit Carlos allein zu sein. Dieser überreicht der treulosen Gattin die Pfänder früherer Liebe. Sie versichert, nur ihn liebe sie, Heinrich's Krone sei ihr werth, aber nicht er selbst. Aber Carlos wirft die zärtlichen Briefe der Königin von sich auf den Boden und entfernt sich voll Unwillen und Verachtung. Dem König ist die Binde von den Augen genommen; er ergreift einen Brief und sieht den Verrath bestätigt. Er läßt Anna durch ihren eignen Vater gefangen nehmen; Alles hat Heinrich der Liebe für sie geopfert, gegen sein eigenes, besseres Gefühl, und sieht sich jetzt eben darin verrathen. Wohin soll er sich wenden, als zur verstossenen Katharina? Er will sie wieder annehmen; da erscheint seine und ihre Tochter Maria in Trauerkleidern, und meldet den frühzeitigen Tod der geduldrigen Fürstin. Heinrich, in tiefem Schmerz, beugt sein Haupt, und klagt sich selbst der Sünde an. Um gut zu machen, was noch möglich ist, verspricht er der Maria, sie mit Philipp dem Zweiten von Spanien zu vermählen. Dann läßt er das Parlament versammeln und ihr als Thronerbin von den Ständen huldigen. Sie sitzt auf dem Thron, zu ihren Füßen liegt der Leichnam der Anna Poleyn. Als eifrige Katholikin willigt sie nicht in Freibehaltung der Glaubensfreiheit, noch in die Veräußerung der kirchlichen Güter. Heinrich rath

ihre, ihre Gefinnungen bis auf gelegnere Zeit zu verbergen. Das Volk huldigt und ein Hauptmann schließt mit den Worten: „Hier endet das Schauspiel vom gelehrten Ignoranten Heinrich und vom Tode der Anna Colepn.“

La Aurora en Copacavana⁴¹⁾. In diesem Drama, dessen Titel die über Peru aufgehende Sonne des Christlichen Heiles bedeutet, hat der Dichter seine reiche Phantasie besonders glänzend entfaltet. Der Anfang, welcher die Feste der Indianer in dem Sonnentempel von Copacavana darstellt, ist prachtvoll. Die Hymnen der Gogendienler werden durch Kanonenschüsse unterbrochen, welche die Ankunft von Pizarro's Flotte verkündigen. Der Anblick der Schiffe und der Donner des Geschüßes verbreiten allgemeines Entsetzen; die erzürnten Götter verlangen ein Menschenopfer, und zwar die Priesterin Guacolda, die sowohl von dem Inka, als von dem Helden Yupangui geliebt wird. Der Inka, von der als wirkliches Wesen vorgestellten Idolatrie bethört, gibt seine Zustimmung zu der Opferung, Yupangui aber entreisst die Geliebte ihren blutdürstigen Verfolgern. — Der zweite Akt zeigt die nun gelandeten Spanier im Kampfe mit den Indianern. In einer der glänzendsten Scenen ist das Christliche Heer in der obersten Stadt Cuzco eingeschlossen, deren hölzerne Häuser von den Indianern in Brand gesteckt sind, um ihre Feinde zu ersticken; aber die Jungfrau Maria, von Pizarro ange-

⁴¹⁾ Ueber das Historische s. Garcilaso de la Vega *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas*. Lisboa 1609 fol., und id. *Historia de las guerras civiles de los españoles en las Indias*. Francisco Xeres, *Verdadera Relacion de la conquista del Peru y Provincia de Cuzco*. Salamanca 1547. Agustin de Zarate. *Historia del descubrimiento y Conquista de la provincia del Peru* (bei Barcia, *Hist. prim.* Tom. III).

rufen, eilt ihren Bekennern zu Hülfe, zeigt sich inmitten einer Engelglorie über der brennenden Stadt und löscht die Feuersbrunst. Dasselbe Gesicht erscheint dem Jupanguí, der die Indianer anführt, und erfüllt ihn mit einem bisher unbekannten Gefühl von Andacht; als er bald darauf den Zufluchtsort seiner Quacolda entdeckt sieht, ruft er die himmlische Erscheinung an und wird, nebst der Geliebten, durch sie seinen Feinden entrückt. — Im dritten Akt sehen wir ganz Peru den Spaniern unterworfen und zum Christenthum bekehrt, und diese Verwandlung des Sonnendienstes in die Verehrung der wahren Heilssonne wird besonders in Jupanguí dargestellt. Ganz erfüllt von der Vision der heiligen Jungfrau, hat dieser keinen anderen Gedanken, als dieselbe so, wie sie seiner Seele vorschwebt, in Form einer Statue abzubilden; aber mit seinen irdischen Werkzeugen will ihm dies nicht gelingen, und er sieht sich dem Spott seiner Landsleute ausgesetzt. Endlich sendet die Jungfrau ihm, gerührt durch seinen Glauben, zwei Engel, die das Bild vollenden müssen. Mit einem Fest zu Ehren dieses Wunders schließt das Drama. — Dieser Schattenriß der Handlung zeigt, mit wie reichem und glänzendem Leben das Schauspiel die Bühne erfüllt; den schimmernden Farbenschmuck der Poesie mag man sich hinzudenken. In Bezug auf den Tadel, der den Mangel eines strengen inneren Zusammenhanges der Action, so wie noch einiges Andere treffen könnte, machen wir mit Malsburg darauf aufmerksam, wie der Hauptgedanke des Ganzen in der Verklärung des Sonnencultus zum Christenthum liegt, und wie weise der Dichter, um das Abstoßende der gewaltsamen Belehrung eines besiegten Volkes durch die Sieger zu heben, ein bei den Peruanern vorhandenes, nur noch schlummerndes Christenthum, welches durch die Landung der Europäer ge-

weckt wird, angenommen hat. — Zu bemerken ist die Figur der Idolatria, da Calderon in seinen Comödien selten allegorische Personen angewandt hat; allein die Annahme Schlegel's, der Dichter habe hierbei die Numantia des Cervantes vor Augen gehabt, ist ohne Grund; denn zahllose Comödien Pope's und Anderer, der Autos gar nicht zu gedenken, konnten ihm eben so gut zum Vorbilde dienen.

El gran Principe de Fez²²⁾. Ein Maurischer Fürst wird durch einen Vers des Koran zu einem hebreren, aber noch unbestimmten, religiösen Triebe angeregt, und verläßt, um in einer Pilgerfahrt nach Mekka die Befriedigung desselben zu suchen, sein Weib und sein Vaterland. Unterwegs geräth er in christliche Gefangenschaft, und nun wird ihm klar, was ihn bisher als geheimnißvoller Zug geleitet; er bekennt das Christenthum und wird zuletzt Verbreiter des Evangeliums unter den Heiden. — Auch in diesem Drama, das unter den religiösen Dichtungen Calderon's nur eine untergeordnete Stelle einnimmt, tritt eine allegorische Figur, die Religion, auf.

San Francisco de Borja. Dies in den Gesammtausgaben des Calderon fehlende Stück gehöret allem Anschein nach den späteren Lebensjahren des Verfassers an. Der Stoff stäubte sich zu sehr gegen poetische Behandlung, als daß der Dichter, selbst in der Zeit seiner besten Kraft, ihn zu einem gelungenen Drama hätte gestalten können. Ueber das Leben des in Spanien so gefeierten Borja s. Tanner Societas Jesu p. 121, Pragae 1694.

²²⁾ Die den Handlung zu Grunde liegende Begebenheit scheint sich an Calderon's Lebzeiten zgetragen zu haben; dafür spricht die Erwähnung des Papstes Innocenz X. (1644—1655) und des Jesuiten-Generals Giovanni Paolo Ciro († 1681).

La Sibila del Oriente. Für die Aufführung am Feste der Kreuztragung geschrieben. Der Stoff ist aus dem zweiten Buch Samuelis, dem ersten der Könige, den beiden Büchern der Chronica und Josephi Antiquitates Judaicae I., Buch 7 u. 8, Cap. 6. Der Charakter der Königin von Saba weist auf die Sibyllen der mittelalterlichen Legende zurück, die das Amt hatten, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen. Unser Drama wird von Calderon in dem Verzeichnisse seiner Schauspiele, welches er 1680 für den Herzog von Veragua entwarf, nicht genannt; man hat daraus geschlossen, es müsse eines der spätesten, wo nicht das allerletzte seiner Dramen sein; allein da jener Catalog noch mehrere andere unabweislich achte Werke überzehl, so kann auf diesen Umstand nicht viel Gewicht gelegt werden, wenigleich die innere Beschaffenheit des Gedichtes die Vermuthung zu unterstützen scheint. Der Dichter hat die ganze Fülle seiner Anschauung in dies wunderbare Werk ergossen und die ganze Erhabenheit der alttestamentlichen Poesie in dasselbe aufgenommen. „Wenn im Allgemeinen — sagt v. d. Malzburg — das Gefühl der Anbetung eines Höheren die erste Quelle aller Poesie ist, so ist diesem Gefühl wohl von keinem Dichter ein erhabeneres Denkmal gesetzt worden, als von Calderon in seiner „Seherin des Morgens“, welche er wahrscheinlich im hohen Alter schrieb, als seine Seele ganz und einzig von den hehren Wundern der Religion erfüllt war. Wie im alten Testamente alle Wurzeln des neuen liegen, ist hier auf das herrlichste entwickelt, und das ist eine der wunderbaren Schönheiten dieses Schauspiels, daß die Handlung selbst, die wir sehen, bis in alle Einzelheiten immer zu einer höheren Bedeutung erhoben ist. Dem Wilde gleich, das ein tiefes Geheimniß in sich schließt, ist sie nur eine Verkünderin jenes heilig Ver-

borgreifen, das wir dadurch im Geiste zugleich mit erleben und wovon wir uns ergriffen und durchdrungen fühlen. Mit dem Auge des Sebers bewaffnet, erblicken wir das ganze erhabene Werk der Welterlösung des Heilandes, und wie wir den Tempelbau Salomons emporsteigen und sich vollenden sehen, so sehen wir zugleich in staunender Ueberraschung die Kirche Christi sich im Geiste aufbauen; hier ist der Dichter zum Propheten, die Dichtung zur Offenbarung geworden, und Alles, was bisher an glänzendem Zauber besaßen, erkennt man wieder, ganz in Demuth und Selbstvernichtung hingegeben dem Dienste des Höchsten und der Verkündigung jener noch in Worten unaussprechbaren Mysterien. Wie der Dichter das Göttliche erhoben, ist er von ihm wieder verklart worden, und auf solche Weise hat er sich übertroffen, ist aber selbst darin unübertreffbar geblieben.“

An die bisher aufgezählten Dramen, die wegen des vorherrschenden religiösen Interesses am süßlichsten als geistliche bezeichnet wurden, schließen sich zwei, die den äußerlichen Umrissen nach zwar schon ganz außerhalb dieses Gebietes fallen, aber wegen des religiösen Gedankens, der im Hintergrunde der stark hervortretenden Symbolik liegt, am passendsten den obigen zugezählt werden. Es sind die folgenden:

La estatua de Prometeo, eine tief sinnige Bearbeitung der Mythologie vom Prometheus, welche hier nach christlichen Ideen behandelt ist. Prometheus formt ein Abbild der Minerva, der ewigen Vernunft, und wird von der Göttin im Kluge durch die Himmelsräume zum Palast des Sonnengottes geführt, dem er einen Strahl raubt, mit dessen Hilfe die Natur belebt wird; aber die in's Leben getretene Vernunft entzündet neben dem Lichte auch die Zorntracht, und aus der von ihr geöffneten Urne verbreiten sich Haß und

Feindschaft, wie ein verdunkelnder Rauch, über das Menschengeschlecht; die Brüder Prometheus und Epimetheus beklagen sich nun, und der Krieg verwüftet die junge Erde. Endlich jedoch läßt sich Apollo durch die Bitten der Minerva zur Gnade stimmen, verwandelt den Rauch in Lichtstrahlen und führt Liebe und Versöhnung auf die Erde zurück.

La vida es sueño. Alles Wesentliche im Plan dieser vielleicht gefeiertsten von Calderon's Dichtungen scheint eigene Erfindung des Spaniers zu sein. Nur zu den äußeren Umriffen der Begebenheit, welche die Traumähnlichkeit des menschlichen Lebens symbolisch darstellen soll, mag eine Erzählung in Marco Polo de Consuetudinibus et Conditionibus Orientalium Regionum Lib., II. cap. 28 Veranlassung gegeben haben. Nah verwandt hiermit ist das morgenländische Märchen vom erwachten Schläfer, welches vielleicht durch Tradition schon früh nach Europa kam. In den abendländischen Novellen kommen verwandte Erfindungen mehrfach vor, z. B. Decameron, Tag 3, Nov. 8; Grazzini (Venediger Ausgabe von 1793) T. II. pag. 117. Aus diesen Quellen ist die Einfassung von Shakspear's *Taming of the shrew* und ein noch älteres englisches in den *six old plays* abgedrucktes Lustspiel geklossen; ebenso Holberg's *Jeppe paa Bierge*. Calderon aber hat die Erfindung, die in den genannten Stücken als somnischs Motiv gebraucht worden ist, von der ersten Seite gefaßt und zur Darstellung der Idee von der Nichtigkeit des Menschenlebens in seiner flüchtigen Erscheinung benutzt. Betrachten wir dies Stück in seinen äußeren Umriffen, so fällt es ganz in die schon vor Calderon auf der spanischen Bühne heimische Classe von Dramen, welche von abentheuerlichen und phantastischen Begebenheiten wimmeln und, um einen freieren Spielraum für die Phantasie zu gewinnen, sich ein fabelhaftes

Wunderland erschaffen, in dem die menschliche Natur anderen Gesetzen, als denen der Wirklichkeit, unterworfen zu sein scheint; aber wozu ein Unterschied zwischen den früheren, meist rohen Spektakelstücken dieser Gattung und dem Gedankengehalt des Calderon'schen Drama's, welches dem Geiste wie eine Offenbarung aus dem Jenseits entgegen tritt und das Endliche gleichsam vernichtet, um die Ewigkeit als das allein Wältige hinzustellen! — Unser Dichter scheint an der Schöpfung, wie ein menschliches Wesen in tiefster Abgeschiedenheit von den übrigen Sterblichen auferzogen wird, großes Gefallen gefunden zu haben, denn noch in vielen anderen Stücken wiederholt er Aehnliches, z. B. in *Lan cadenas del Demonio*, *Apolo y Cimene*, *La hija del aire*, *Leonido y Marlisa*, *El monstruo de los jardines* und *Eco y Narciso*. Die Idee hierzu hat ihm wahrscheinlich der geistliche Roman *Barlaam* und *Jesaphat* gegeben, wo erzählt wird, ein Prinz sei wegen eines ihm sonst drohenden Unglücks bis zu seinem zehnten Jahre in einer dunklen Höhle verschlossen gehalten und erst nach Ablauf dieser Zeit bei einem Hoffeste an's Tageslicht geführt worden, wo er sich mit Erstaunen von vielen kostbarkeiten und schon geschmückten Herren und Frauen umgeben gefunden habe. Dies letztere hat dem Calderon wohl in der Anfangsscene des zweiten Aktes vorgeschwebt.

Wir wenden uns zu den Schauspielen Calderon's, deren Stoff entweder unmittelbar der Geschichte entnommen oder, wenn erfunden, doch in historische Umgebungen verlegt ist. Zunächst ziehen diejenigen, welche auf spanischem Boden spielen, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Es ward schon gesagt, daß unser Dichter sich selten, wie Lope de Vega, in den Geist der Vergangenheit vertieft, daß er vielmehr gewöhnlich seine Zeit zum Typus der vergangenen gemacht und deshalb nicht in

wahrhaft historischem Sinne gedichtet hat. Wenn nun dies als ein Uebelstand erscheint, so muß doch hinzugefügt werden, daß Calderon sich nicht, wie sein Vorgänger, in sehr frühe Perioden der spanischen Geschichte, nie in das frühere Mittelalter oder in die Zeit des Wiederauflebens der christlichen Reiche verstreift, sondern nur bis zu den nächstvergangenen Jahrhunderten hinaufgeht, und sich daher in einem Kreise bewegt, in welchem sein Verfahren wenigstens keine groben Unwahrscheinlichkeiten und Verletzungen der historischen Wahrheit nach sich zieht. Dies vorausgeschickt, müssen wir Calderon's Werke aus der spanischen Geschichte oder Sage außer ihrem künstlerischen Werth, der sie in die vorderste Reihe seiner Hervorbringungen stellt, auch noch das ganz besondere Interesse zugestehen, daß sie uns überraschende Blicke in den Geist und das innerste Leben der spanischen Nation im siebzehnten Jahrhundert thun lassen und uns vielleicht besser, als die geschichtlichen Urkunden, mit der Sinnesart und Sitte derselben bekannt machen. Neben wir in dieser Beziehung nur Einiges hervor. Besonders eigenthümlich tritt uns aus ihnen die Verherrlichung der Königsgevalt entgegen, die früher nie bis zu dieser Spitze getrieben worden war. Die älteren Dichter hatten sich nie gescheut, die Könige ganz in dem Lichte der gewöhnlichen Sterblichen und oft als mit den schlimmsten Eigenschaften behaftet zu zeigen, sie hatten kein Bedenken getragen, dem Vasallen eine edle und freie Sprache gegen den Tyrannen in den Mund zu legen. Wie kühn und selbstständig tritt Guillen de Castro's Eid dem König Sancho gegenüber auf! Wie tropig und übermüthig geberdet sich Pope's Bernards del Carpio gegen Alfons den Kreuschen! In wie vielen Stücken sahen wir die königliche Macht wegen der Verschuldungen ihrer Träger gedemüthigt werden! Calderon's Könige dagegen scheinen einer anderen

Weltordnung anzuhören, als die gemeinen Sterblichen; sie schenken von den Tugenden und Gesegen der übrigen Menschen frei zu sein; sogar ihre Fehler und Schwächen werden in einem verschönernden Lichte dargestellt. Die Verehrung des Dichters für die absolute Macht war so groß, daß er glaubte, die Repräsentanten derselben nur in einer gewissen Entfernung zeigen zu dürfen, und sie deshalb auch nicht in ihren Privatverhältnissen oder Staatshandlungen, sondern gleichsam als höhere Mächte geschildert hat, welche wie eine Providenz über die Schicksale der Welt schalten. So übermächtig ist nach ihm die Pflicht der Unterwürfigkeit gegen den angestammten Herrscher, daß dieser selbst die Verleuge der Ehre zum Opfer gebracht werden. Dies ist um so merkwürdiger, als Calderon im Uebrigen die Heißbarkeit des Ehrgefühls bis zu einem Grade der Exaltation gesteigert zeigt, wie kein Dichter vor ihm, und gerade einige seiner historischen Schauspiele hiervon die auffallendsten Beispiele darbieten. Ueberhaupt enthüllt uns diese Classe von Calderon's Dramen noch mehr, als irgend eine andere derselben, die Extravaganz und Uebertreibungssucht, die von jeher einen Grundzug im Geiste der Spanier gebildet hat. Es lohnt wohl der Mühe, bei diesem Zuge, ohne dessen Kenntniß und Manches in diesen Schauspielen bestreudend sein muß, einen Augenblick zu verweilen, um die seltsamen, unseren Begriffen oft so sehr widersprechenden, moralischen Grundsätze, die das Leben im damaligen Spanien bestimmten, hervorzuheben. Der Charakter der Spanier hatte, wie dies schon die Anfänge ihrer Geschichte darthun, von jeher eine eiserne Festigkeit und Beharrlichkeit gezeigt; aber nicht allein nach der guten Seite hin wandte er diese Eigenschaft, nein, er erschöpfte auch das Borurtheil schonungslos und unerbittlich bis zur äußersten Consequenz. Durch eine fest geschmiedete Kette von Schlüssen

bildete sich so ein Sittengesetz, welches der wahren Moral oft aufs grellste widersprach, indem es die Rücksicht auf zufällige äußere Verhältnisse zur Basis des Handelns machte. Auf diese Art galt es nicht allein für Recht, sondern für Pflicht, die Sache eines Freundes oder Verwandten, mochte sie auch noch so ungerecht sein, gegen Jedermann mit Blut und Leben zu verteidigen; so konnte man die Verwerflichkeit einer That einsehen und war nach spanischen Begriffen doch verpflichtet, sie auszuführen, sobald der König sie verlangte, und so heiligte die allgemeine Ansicht nicht allein die Blutrache, nein, sie stellte sogar das Gesetz auf, jede Kränkung, ja jeden Schein von Beleidigung in Blut zu tilgen. Der hier berührte Punkt ist schon früher verschiedentlich zur Sprache gekommen, aber wir müssen hier ausdrücklich darauf zurückkommen, weil verschiedene der folgenden Schauspiele Calderon's nicht anders in ihrem rechten Lichte aufgefaßt werden können, als wenn man weiß, was die Ehre nach spanischen Begriffen war und welche Forderungen sie an den Einzelnen stellte. Die Wahrnehmung oder der bloße Verdacht, daß eine Dame mit einem Fremden gesprochen habe, daß ein solcher in ihr Haus eingedrungen sei, oder daß sie eine Neigung zu ihm fähle, führten die feste Ueberzeugung von einer strafbaren Verbindung mit sich, und legten dem Vater, Bruder oder Gatten die Pflicht auf, ihrer beschimpften Ehre Genußthuung zu verschaffen. Die allgemeine Sitte verlangte dies so unbedingt, daß kein Einzelner sich der Forderung entziehen konnte. Der Mord stand daher immer im Hintergrunde der Liebe; selbst der leisesten Kränkung mußte ein blutiges Opfer fallen, und es genügte nicht, daß der Beleidigte fiel; die Tochter, Schwester oder Frau, mochte sie auch ganz unschuldig sein, wurde in den Untergang mit hinabgezogen. Die Leidenschaftlichkeit des Südländers mußte nun

daß durch die Macht der öffentlichen Meinung angeregte Bedürfnis der Rache noch steigern, und so rechtfertigte man selbst die grausamsten Mittel, die gebässigsten und verrätherischen Wege, um dies Ziel zu erreichen. Ganz in diesem Sinne bringen denn die dramatischen Dichter die entsetzlichsten Rache thaten auf die Scene, ja lassen dieselben von ihren Liebungs- helden vollbringen. Sie schildern zwar die Kämpfe des subjektiven Gefühls gegen die Macht der allgemeinen Sitte, sie lassen uns Klagen hören, in denen die Beleidigten ihre Ueberzeugung von der Nichtigkeit des Ehrengesetzes aussprechen, und schon Lope de Vega legt einem seiner Helden die folgenden Worte in den Mund: „Verflucht sei'st du, o Ehre! ver- ruchte Erfindung der Menschen, welche die Gesetze der Natur umstößt! Wehe über den, der dich erfunden hat!“ Aber dies sind nur augenblickliche Ergüsse der Empfindung, denen kein Gehör gegeben werden kann, und sie dienen nach der Absicht der Dichter nur dazu, die Willensfestigkeit ihrer Helden, die trotz des widerstrebenden Gefühls die verhasste That doch vollbrin- gen, in helleres Licht zu stellen. — Dies glaubten wir für die richtige Auffassung einiger der folgenden Dramen voraus- schicken zu müssen. Unter den Schauspielen aus der spanischen Geschichte begreifen wir füglich zugleich auch die aus der por- tugiesischen, in deren Ton und Farbe sich keine Verschiedenheit von den ersteren bemerlich macht.

La niña de Gomez Arias behandelt eine Begebenheit, die sich zur Zeit Ferdinand's und der Isabella, während des ersten Aufstandes der Mauren in den Alpuzarras zgetragen haben muß. Man wird sich in Mendoza und Narnol Car- vasa! vergebens nach einer historischen Nachricht über dieselbe umsehen. Die rührende Geschichte hatte zu einer Volkseromanze Anlaß gegeben, die, wie man aus vielfachen Anspielungen

bei spanischen Dichtern sieht, sehr verbreitet war (s. z. B. Cervantes *Ocho Comedias*, Ausgabe von 1742, Tom. II. p. 317). Der Erste, der den Gegenstand dramatisch behandelte, war Luis Velaz de Guevara. Sein sehr vorzügliches Schauspiel hat denselben Titel, wie das des Calderon. Man kann dem Letztern den Ruhm nicht absprechen, seinen Vorgänger in jeder Hinsicht noch übertroffen zu haben. Der Held unseres Drama's, Gomez Arias, ist ein Wüstling, ungefähr wie Tirso's Don Juan. Die junge, unschuldige Dorothea fällt seinen Verführungseinstößen zum Opfer und läßt sich von ihm aus dem väterlichen Hause entführen. Ihrer schon überdrüssig, verläßt er sie, während sie schläft, in einer wilden Gegend der Alpujarras, wo sich, nach der Einnahme von Granada, noch einige Mauren in Unabhängigkeit gegen die christlichen Waffen behaupten. Erwachend sucht Dorothea ihren Geliebten, erblickt aber statt seiner maurische Krieger, welche sich ihrer bemächtigen und sie gefangen fortschleppen. Nicht lange nachher wird sie von christlichen Soldaten befreit und nach Guadix in ein Haus geführt, wo sie wieder mit Gomez Arias zusammentrifft. Dieser geht hier damit um, ein anderes Mädchen zu entführen, schleppt aber bei Nacht durch Irrthum Dorothea mit sich fort. Bei Tagesanbruch erkennt er sie. Sie befinden sich an demselben Orte, wo er sie das erste Mal verließ, am Fuße der maurischen Festung Penameri. Außer sich über seine Täuschung, mißhandelt er die Unglückliche und geht damit um, sie von Neuem zu verlassen. Dorothea jammert und fleht um Mitleid; aber der Erbarmungslose faßt einen noch abscheulichen Entschluß, und ruft die Mauren herbei, um die beißspiellos Petrogene an sie zu verhandeln. Die Rede, in welcher das trostlose Mädchen den Unbarmherzigen beschwört, sie nicht zu verlassen, ist ein Gypselpunkt von Calderon's

Poesie; gewaltig und stürmisch im Ausdruck der Verzweiflung, voll tiefster und innigster Nübrung in dem der bittenden Hilfslosigkeit, wälzt sie sich gleich einem reißenden Strome fort, und mit unvergleichlicher Wirkung sind dabei die Worte der alten Romanze benutzt. Aber der harte Sinn des Gomez Arias wird nicht bewegt; der Unmensche läßt die Verzweifelte in den Händen der Mauren. Bald rückt die Königin Isabella mit einem Pörring heran und nimmt die Fesselung ein, wo sie aus dem Munde der Gefangenen die grause, an ihr verübte Mißthat erfährt; sie läßt den Knecht verhaften, zwingt ihn, Dorothea durch Darreichung seiner Hand die Ehre wiederzugeben, und läßt dann sein Haupt auf dem Schaffot fallen. — Von der hinreißenden Wirkung dieses Stücks auf der Bühne erzählt La Puerta ein bemerkenswerthes Beispiel. Die Alcalas des de Corte, welchen die Aufsicht über das Theater oblag, hatten ihren Platz auf der Bühne, und waren von einigen Alguacils begleitet. In der Scene nun, wo Gomez Arias das unglückliche Mädchen, das er verführt hat, an die Mühren verkaufen will, wurde einer der Alguacils so von der Lebensdigkeit und Naturwahrheit der Darstellung hingetiffen, daß er mit gezogenem Schwert auf den Schauspieler losging, der die Rolle des Gomez spielte, und ihn zur Flucht zwang.

El postrer duelo de España ²²⁾. Man muß sich wun-

²²⁾ Die Catastrophe des Schauspiels ist aus Genter Delfs Beschreibung des Zweikampfs, so um 11 Uhr Vormittags am 29ten Dec. 1572 in Valladolid gehalten. (Abgedruckt in Leben, Regierung und Thaten der Könige von Hispanien. Rürnberg 1694. S. 491.) Die Veranlassung dieses Duells scheint Gründung des Dichters zu sein, wenn nicht eine Weltaage zu Grunde lag. Auf dem Tridentinischen Concil wurden die öffentlichen Zweikämpfe oder Gottesgerichte verboten (Synod. Trid., Sess. 25 cap. 10), und hiernach mag jenes Duell wirklich, wie der Titel sagt, das letzte in Spanien gewesen sein.

tern, daß die deutschen Uebersetzer des Calderon dieses großartige Gedicht unberücksichtigt gelassen haben. Es gehört in jeder Hinsicht zu den meisterhaftesten seiner Werke und vereinigt die tiefstinnigste Kunst der Composition mit dem gewaltigsten theatralischen Leben; auch der Styl ist fast durchaus vortreflich. Vielleicht in keinem andern Drama selbst unseres Dichters ist der Begriff der Ehre, als der das ganze Leben beherrschenden Macht, so tief aufgefaßt, und der Conflict zwischen ihr und dem subjectiven Bewußtsein zu einer so erschütternden Wirkung benutzt worden. Der Verlauf der Handlung ist in der Kürze, wie folgt. Zwei befreundete spanische Ritter, Don Veronimo und Don Pedro, treffen sich nach langer Trennung zu Saragoza, wo eben zur Feier der Rückkunft Kaiser's Karl V. nach Spanien Spiele und Festelichkeiten veranstaltet werden. Veronimo vertraut dem Freunde, wie eine Dame, Doña Violante, sein Herz zur höchsten Leidenschaft entflammt habe, wie er aber von Eifersucht gequält werde, weil er aus verschiedenen Anzeigen schließen müsse, daß er einen Nebenbuhler bei der Geliebten habe; zugleich bittet er Don Pedro, ihm zur Entdeckung dieses Rivalen behülflich zu sein. Pedro spricht in einem Selbstgespräche den Kampf aus, welchen entgegengesetzte Gefühle in seiner Seele freiten; er selbst nämlich ist Violante's Geliebter, und wenn nun auf der einen Seite die Pflicht gegen den Freund von ihm verlangt, daß er dies offen geschehe, so hat er auf der andern Seite Violante das tiefste Schweigen über ihr Liebesverhältniß angelobt; zugleich vermag er bei dem Gesändniß Veronimo's eine Anwandlung von Eifersucht nicht zu unterdrücken, und er beschließt deshalb, die Geliebte genau zu beobachten, ob er eine Treulosigkeit bei ihr zu entdecken vermöge. Nicht lange darauf, als er sich des Abends bei ihr

befindet, hört er vor ihrem Fenster eine Serenade, macht ihr darüber Vorwürfe, geräth in einen lebhaften Wortwechsel mit ihr und hält sich nun in der Aufwallung für berechtigt, dem Geronimo gegenüber das Schweigen zu brechen. Er stellt dem Freunde vor, wie er der früher Berechtigte sei; allein die Aufregung der Leidenschaft auf beiden Seiten führt zu hitzigen Worten, und die Unterredung endigt mit der Feststellung der Zeit und des Ortes für einen Zweikampf. Als Pedro eben an dem Plage anlangt, wo der Kampf gehalten werden soll, wird er durch einen Sturz mit dem Pferde am Arme beschädigt. Geronimo will nicht dulden, daß das Duell unter diesen Umständen Statt habe, aber Pedro beharrt auf der sofortigen Ausföchtung des Streites. Kaum ist der Kampf begonnen, so entsinkt dem erschöpften Don Pedro das Schwert; sein Gegner will von dem ihm hierdurch dargebotenen Vortheil keinen Gebrauch machen, dieser Edelmuth führt die Versöhnung der beiden Streitenden herbei, und Geronimo gelobt mit feierlichem Eide, nie gegen irgend Jemand etwas über den, nach spanischen Ehrenbegriffen für Pedro demüthigenden Ausgang des Duells verlauten zu lassen. Serafina, eine von Pedro für Violante verschmähte Dame, hat, im Gebüsche versteckt, diesen Auftritt belauscht, und beschließt, dies zu benutzen, um sich an ihrem früheren Liebhaber zu rächen. Die Gelegenheit hierzu findet sich bald. Als Pedro sich nicht lange darauf in härtlichem Zwiegespräch bei Violanten befindet, tritt Serafina ein und erzählt in böhnischer Weise den Vorgang, dessen Augenzeugin sie gewesen ist, was denn seinen Eindruck auf Violante nicht verfehlt, so daß diese ihren Liebhaber verabschiedet und ihm auferlegt, nicht wieder vor ihr zu erscheinen, bevor er den Fleden getilgt habe, der auf seiner Ehre ruhe. Pedro ist wie vernichtet, und brennt vor Begier, sich an Geronimo

zu rächen, von dem er glaubt, daß er das ihm angelobte Geheimniß verlegt habe. Als er in's Freie tritt, hört er die Bauern ein Spottlied singen, in welchem der Hergang bei jenem unseligen Duell in burlesker Weise erzählt wird; so weiskundig ist seine Schmach schon geworden! Er stellt sich nun vor dem Kaiser dar und verlangt von ihm die Anordnung eines Gottesgerichts, in welchem er die Kleinheit seines Namens herstellen und die Wortbrüchigkeit seines Gegners jähzigen will. Der Kaiser willigt ein und bestimmt Zeit und Ort für den feierlichen Zweikampf. Die letzte Scene des Stücks zeigt uns die Plaza mayor von Valladolid und den Kaiser mit seinem Hofstaat, so wie die versammelte Volksmenge, welche sich um die Schranken drängt. Der Kampf wird eröffnet, und die beiden Gegner streiten mit solcher heldenmässigen Tapferkeit, daß der Kaiser dazwischen tritt und sie von einander zu trennen befiehlt, weil Beide des Siegesruhmes würdig seien und Keiner als schuldig angenommen werden könne. Da tritt Serafina auf und erklärt, daß sie selbst nach ihrer eigenen Wahrnehmung gesprochen und Gerónimo das von ihm beschworene Geheimniß nicht verrathen habe. So fassen sich denn die Freunde versetzt in die Arme und Pedro reicht der Violante seine Hand. Daß auch Gerónimo, seine frühere Reizung vergessend, der Serafina einen Antrag macht, ist eine Huldigung an die auf der spanischen Bühne beinahe zum Gesetz gewordene Gewohnheit, daß am Schlusse einer Comödie sich mehrere Paare zusammenfinden müssen.

El medico de su honra²⁴). Eine furchtbare Tragödie,

²⁴) In den beiden Hantwerken über die Geschichte Peters des Grausamen, der Historia del rey D. Pedro y su descendencia por Gracia Dei und der Chronica del rey D. Pedro von Lopez de Ayala an-

herb und verlegend nach unsern Begriffen, und durchaus nach den stillosen Grundsätzen des damaligen Spaniens, wo sich das Hartgefühl im Punkt der Ehre bis zum Fanatismus gesteigert hatte, zu beurtheilen. Wenn man sich einmal auf diesen Standpunkt gestellt hat und den unser Gefühl beleidigenden Mord der schuldlosen Mencia nach den in Spanien herrschenden Ansichten beurtheilt, so wird man nicht umhin können, dieses Drama für eine der wundervollsten Schöpfungen im ganzen Reiche der Poesie zu erklären. Den Inhalt, und somit auch die durchgängige Meisterschaft der Composition als bekannt voraussetzend, wollen wir nur — mit Damas-Hinard, der seiner französischen Uebersetzung treffliche Bemerkungen über das Stück vorangestellt hat — einige Einzelheiten als besonders bemerkenswerth hervorheben. Als solche erscheinen im ersten Acte die treffliche und so oft nachgeahmte Exposition; im zweiten die Scene, wo Don Gutierre sein Haus durchsucht, um den dort verborgenen Liebhaber seiner Frau zu entdecken, aber nur den Gracioso ertappt, welcher ein lautes Geschrei erhebt, während Mencia voll Entsetzen wähnt, daß ihr Liebhaber entdeckt sei; dann der Monolog, wo Don Gutierre sich bemüht, die Umstände, welche seine Eifersucht erregt haben, so günstig wie möglich auszulegen; darauf die nächtliche Unterredung zwischen Gutierre und seiner Gattin, wo die letztere, in dem Glauben, mit Don Enrique zu reden, den Argwohn ihres Mannes bekräftigt; endlich der ganze dritte Act, ein vollendetes Meisterstück, in dem selbst der kälteste Zuschauer mit athemloser Aufregung dem stürmenden Drange der Begebenheiten folgen darf sich nicht, was über die historische Veranlassung des Drama's Aufschluß giebt. Anala erwähnt nur Enrique's ausschweifende Neigung zum weiblischen Geschlechte.

muß und wo eine interessante Scene die andere bis zu jener hindrängt, welche das Stück so erschütternd und energisch beschließt. Wie poetisch und zugleich dramatisch wirksam ist kurz vor der Katastrophe die Erfindung, daß man auf der Straße von einer geheimnißvollen Stimme eine Romanze über die Abreise des Infanten singen hört! Auch die Charakterzeichnung hat eminentes Verdienst; als Beleg für die Feinheit, mit welcher das Bild Guitierre's entworfen ist, sei nur der Zug angeführt, daß er (wie der Dichter absichtlich hervorhebt) trotz seiner sonstigen Pflichttreue, auf einen leichten Verdacht hin das Weib, dem er die Hand versprochen hatte, verlassen hat. Die Figur Pedro's, des Rechtspflegers, ist, wie bei fast allen spanischen Dramatikern, in edlerer Weise aufgefaßt, als sie in den Darstellungen der Geschichtschreiber erscheint.

A secreto agravio secreta venganza Am Schlusse der Tragödie wird gesagt, sie beruhe auf einem wahren Ereignisse. Die Historiker berichten nichts über dasselbe, wohl aber läßt sich die Zeit angeben, in welche es fallen muß. Die beiden ersten Jornadas spielen, wie aus dem Stücke selbst hervorgeht, im Juni 1578, die dritte in der Nacht vor der Einschiffung des Königs Sebastian von Portugal nach Afrika, oder in der vom 23. auf den 24. desselben Monats. — Dieses Drama zeigt in vielleicht noch größeren Zügen, als der *Medico de su honra*, die Reizbarkeit des südlischen Volkes in Bezug auf den Ehrenpunkt und die furchtbaren Thaten, die dadurch herbeigeführt wurden. Ein portugiesischer Ritter, Don Lope de Almeyda, der sich bei den glorreichen Unternehmungen seines Volkes in Indien sehr hervorgethan hat, vermählt sich zu Lissabon mit der Spanierin Doña Leonor. Selbst schon bejahrt, ist er sehr zum Argwohn gegen seine junge Gattin aufgelegt. Bald bemerkt er,

dass ein spanischer Ritter Abends oft seine Wohnung umschleicht; ein zweiter Umstand, der ihm Verdacht erregt, ist, dass Leonor, als er mit ihr über seine Kriegspläne spricht, ihm rath, sich dem Juge des Königs nach Afrika anzuschließen. Da er eines Abends nach Hause kehrt, findet er einen Fremden in dem Gemach seiner Gemahlin versteckt; es ist ein früherer Liebhaber Leonor's, den diese todt geglaubt und den sie nun, da er ihr wieder lebend vor's Gesicht tritt, auf ein einziges Mal zum ewigen Abschiede zu sich geladen hat. Der beleidigte Gatte singirt, nichts bemerkt zu haben, damit seine Ehre in der öffentlichen Meinung von seinem Tode betroffen werde, und beschließt, die geheime Kränkung eben so geheim zu rächen. Die Gelegenheit zur Ausführung seines Plans findet sich bald. Bei den Festen, die vor der Abfahrt des Königs Sebastian Statt finden, lockt er seinen vermeintlichen Nebenbuhler in ein Boot, mit dem Versprechen, ihm über den Tajo zu setzen; in der Mitte des Flusses stürzt er dann den Unglücklichen in die Wellen und läßt ihn ertrinken, versenkt das Boot und rettet sich selbst durch Schwimmen. An's Land gelangt, gibt er vor, das Fahrzeug sei durch einen Windstoss umgestürzt worden. Sodann begibt er sich zu Leonor, erzählt ihr mit gleichgültiger Miene den Todesfall, als ob derselbe sie gar nicht angehe, und stößt ihr nach beendigter Erzählung einen Dolch in die Brust. Hierauf steckt er sein Haus in Flammen, und als die Leiche ganz verzehrt ist, erzählt er seinen Bekannten, daß er seine Gattin trotz aller Bemühungen nicht aus der Feuerstrahlung habe retten können. Der König Sebastian ist durch einen Freund Lope's, der den wahren Hergang durchschaut hat, von der ganzen Sache unterrichtet und läßt dem Fellen, als er vor ihm erscheint, um mit nach Afrika zu ziehen, nicht allein ungekraft, sondern belobt ihn sogar wegen seiner kühnen und klugen That.

Las tres justicias en una¹¹⁾ Ein tief-ernstes, auf eine erschütternde Wirkung, wie nur wenige andere, berechnetes Drama. Man sieht im Beginn eine wilde Gebirgsgegend und hört Klintenschüsse hinter der Scene. Don Mendos und seine Tochter Violante treten auf, von Räubern verfolgt; eben sollen sie niedergestossen werden, als Don Lope, gleichfalls in Banditentracht und Anführer der Bande, erscheint. Mendos wirft sich, um Erbarmen flehend, vor ihm nieder, und Lope richtet ihn, plötzlich zur Milde gestimmt, mit den Worten auf: „Sei ruhig, du bist der erste Mensch, der mich zum Mitleid bewegt hat.“ Auch Violante wird von dem so ungewohnte Milde zeigenden Räuber getrübt. Mendos nennt nun seinen Namen und erzählt, wie er im Auftrage des Königs Pedro von Aragon eine Geschäftserise unternommen habe, nun aber nach Saragoza zurückkehre, wo er hoffe, für seinen großmüthigen Retter die Verzeihung des Königs auszumühen. Lope erwidert, er wage dies wegen der Schwere, von ihm verübten Verbrechen nicht zu hoffen. Mendos sucht ihn zu trösten, und bittet ihn, ihm seine Geschichte zu erzählen, indem er nochmals verspricht, Alles aufzubieten, um

¹¹⁾ Ref. Schmidt, o. o. C., sagt, der in diesem Schauspiel vorkommende König Pedro von Aragon mit dem Beinamen der Grausame, sei eine sagenhafte, aus dem Gaskonischen Pedro erwachsene Figur; aber selbige Stelle aus dem Schauspiel *Tambien la aventura en veneno* von Burnara beweist, daß der König von Aragon wirklich gleichfalls mit dem Beinamen *el Cruel* belegt worden ist:

Tres Pedros

Have on Portugal, Castilla
Y Aragon à un mismo tiempo,
Todos tres primos hermanos
Y á todos tres nombres diáron
De cruéles.

den König zu seinen Gunsten zu stimmen. Pope beist die Räuber sich entfernen und berichtet nun, wie sein Vater Don Pope de Urrea sei, der als Greis sich mit der fünfzehnjährigen Blanca vermählt habe. Bei diesen Worten unterbricht ihn Nendo: „Ich weiß, ich weiß, und wollte Gott, ich wüßte es nicht! Hinweg, ihr Gedanken, was wollt ihr mir?“ — Pope fährt fort, zu erzählen, wie Blanca nur gezwungen in die Eheath gewilligt habe und wie er selbst, das Kind dieser Zwangsehe, die Folgen der unnatürlichen Verbindung in seiner Erziehung erfahren habe. Von der Mutter geliebt, dem Vater aber verhaßt, habe er die erstere nie anders als himmlisch leben dürfen; später als Jüngling hat er sich, um das hässliche Elend zu vergessen, wilden Ausschweifungen überlassen, ein Mädchen verführt, deren Bruder umgebracht, und ist in Folge dieser That gezwungen worden, zu entfliehen. Als er so weit erzählt hat, wird er durch Tumult hinter der Scene unterbrochen. Es sind die Diener der Gerechtigkeit, welche den Räubern auf die Spur gekommen. Pope eilt, sich zu verbergen. Nendo wiederholt ihm bei'm Abschiede das frühere Versprechen und bittet ihn um irgend ein Pfand, durch das der von ihm zu sendende Bote sich kenntlich machen könne. Pope gibt ihm einen Dolch, verwundet sich aber damit bei'm Ueberreichen desselben²⁴⁾, und wird, als er ihn in Nendo's Händen erblickt, von einer heftigen Ahnung befallen, die ihn in Verwirrung bringt. Bei'm Abgehen gibt Violante den Fiedrus kund, welchen der gegen sie so mitleidige Räuber auf sie gemacht hat. So ist die Handlung auf's trefflichste eingeleitet und die Spannung auf das Folgende lebhaft er-

²⁴⁾ Dies ist ein traditioneller und schon von mehreren Dramatikern vor Calderon angewandter Zug; etwas Ähnliches kommt z. B. in *El Escarminado para el Cuerdo* vor.

regt. Im weiteren Verlaufe des Stückes erfleht nun, auf Wendo's Anregung und mit dessen Unterstützung, der alte Lope die Begnadigung seines Sohnes. Dieser kehrt in das Vaterhaus zurück, und zwischen ihm und Violante entspinnt sich bald ein zärtliches Verhältniß. Aber die Wildheit des jungen Lope ist nicht gezähmt; sie bricht bald wieder hervor und gibt sich in Ausschweifungen und Raufereien kund. Bei einem nächtlichen Streite auf der Straße, über den sein Vater zukommt, vergißt er sich so weit gegen Letzteren, daß er sich thätlich an ihm vergreift. Nun ist das Maas seiner Schuld gefüllt und der Vater klagt selbst den pflichtvergessenen Sohn vor dem Richterstuhl des Königs an. Wendo wird mit der Verstrafung des Schuldigen beauftragt, aber die Dankbarkeit gegen seinen Lebensretter bestimmt ihn, vielmehr auf dessen Rettung bedacht zu sein. Der König gewährt dies und übernimmt nun die Abhandlung selbst; aber der Trevel scheint ihm so ungeheuer, daß er dem Zweifel Raum gibt, ob Lope auch wirklich Sohn des von ihm geschändeten Lope de Urrea sei; er begibt sich, um Gewißheit zu erlangen, zu Bianca und erfährt von ihr ein Geheimniß, das sie tief in ihrem Busen verborgen gehalten hat. Lope ist nicht Sohn dessen, der für seinen Vater gezollt, sondern Sprosse einer Nothzucht, welche Wendo an Bianca's Schwester verübt hat; um die Ehre der Schwester zu retten, hat Bianca das Kind von der Wiege an für ihr eigenes ausgegeben. Nach dieser Aufklärung, welche auf einmal ein wunderbares Licht auf die vorhergehende Handlung wirft, folgt eine Katastrophe von wahrhaft überwältigender Wirkung. Wendo und Violante suchen in Lope's Kerker zu dringen, um ihn zu befreien; die Letztere hat eben aus dem Munde ihres Vaters vernommen, daß der Geliebte ihr Bruder sei, und dies, wenn

es auf der einen Seite sie mit Entsetzen erfüllt, steigert auf der anderen noch ihr Verlangen, den Gefangenen zu retten. Auch Blanca und der alte Lope de Urrea eilen herbei; da dringen dumpfe Klageidne aus dem Kerker, die Thüren öffnen sich und man erblickt Lope erdrosselt, in seiner Hand ein Papier mit dem Richterspruche: „Wer den, der ihm Vater gewesen, schändet, der soll sterben; und trauernder Zeuge seines Todes soll sein, wer ein reines Blut verunehrt und wer Trug übt; so sind hier in Einer Strafe drei Vergeltungen für drei Vergehen verbunden.“ — Wunderbar schön und groß ist in diesem Drama, einem der herrlichsten unseres Dichters, die Darstellung der geheimnißvollen Wege, welche die göttliche Gerechtigkeit wandelt, um die Sünde zu rächen, und gleich vortrefflich die Schilderung der geheimen Macht des Blutes, welche die schon erhobene Hand des entarteten Sohnes zurückhält, als sein wahrer Vater vor ihm steht, während er den vermeintlichen mißhandelt.

El Alcalde de Zalamea²⁷⁾. Obgleich dieses Stück

²⁷⁾ In der Anrede an das Publikum am Schluß des Stücks versichert der Dichter, dasselbe beruhe auf einer wahren Begebenheit. Diese muß, dem Inhalt zu Folge, im Frühjahr 1581, als sich Philipp II. auf dem Wege nach Lissabon befand, um sich dort krönen zu lassen, vorgefallen sein; Luis Cabrera in seiner *Vida de Felipe II.* Leti und Watson jedoch berichten nichts davon. Evangelista Ortense in den *successi della guerra di Portogallo*, Vened. 1582 schreibt besonders den Italienern und Deutschen Antheil an den auf dem Zuge vorgefallenen Unruhen bei, berichtet aber zugleich von einem Galeerenhauptmann und anderen Offizieren, die wegen Verletzung eines portugiesischen Klosters geköpft und gehängt worden seien. S. die Notizen von Malsburg vor seiner Ueberjagung. Ueber den Lope de Zigueroa, einen der berühmtesten Kriegshelden in den Heeren Philipps II. kann man nachsehen Suarez, *Hist. de Guadix* I. II. cap. II. und Escalante, *Diálogos Milit.* dial. III. Fol. 41 ff.

zweimal in's Deutsche übersetzt worden ist, hat es doch, so viel wir wissen, noch nicht die gebührende Beachtung gefunden; wir wollen deshalb suchen, durch die folgende Inhaltsübersicht einige Theilnahme für dasselbe zu erregen. Pedro Crespo, ein reicher Bauer in dem Estremadurischen Flecken Zalamea, hat eine Tochter von seltener Schönheit. Bei der Ankunft eines unter dem Oberbefehl des Pape de Figueroa stehenden und nach Portugal bestimmten Trupps Soldaten gebraucht er die Vorsicht, die reizende Isabella in einem entlegenen Gemach verborgen zu halten; aber einer der angelangten Officiere, der Hauptmann Alvaro de Atayde, weiß es dessen unerachtet dahin zu bringen, daß er sie erblickt, und eilt, sich um ihre Gunst zu bewerben. Der geringe Erfolg, der ihm zu Theil wird, schreckt ihn nicht von weiteren Bemühungen ab. Seine Versuche, bei Isabellen einzudringen, und eine Serenade, die er ihr bringt, versetzen Crespo und dessen Sohn in lebhaftest Unruhe, und die Dreistigkeit des Hauptmanns steigert sich bald so sehr, daß förmliche Zwistigkeiten zwischen den Bauern und den Soldaten dadurch herbeigeführt worden, indem jene für Crespo, diese für Alvaro Partei nehmen. Pape de Figueroa hält es unter diesen Umständen für das Beste, die Truppen sofort abmarschiren zu lassen; er nimmt von seinem Wirth Crespo, mit dem er während der Zeit ihres Zusammenlebens Freundschaft geschlossen hat, Abschied, hinterläßt Isabellen zum Andenken ein diamantenes Kreuz und nimmt deren Bruder, der große Neigung für den Soldatenstand fühlt, unter seinem Schutze mit sich fort. Schon haben die Truppen das Dorf verlassen. Isabella, froh, aus ihrer Haft erlöst zu sein, ergeht sich in der Abendkühle vor ihrem Hause, als plötzlich Alvaro, der seine Leidenschaft um jeden Preis befriedigen will und sich heimlich nach

Salamea zurückgeschlichen hat, sie mit einer Schaar Soldaten überfällt und in ein nahe Holz fortischleppt. Crecco, der auf ihr Angeschrei herbeieilt, sucht vergebens, sie zu befreien; Alvaro's Helfershelfer entwaschn ihn und binden ihn mit Stricken an einen Baum, von dem er sich vergebens loszumachen sucht; sein Sohn, eben im Begriff, den Truppen zu folgen, eilt den Räubern gleichfalls nach; als er sie bei Tagesanbruch erreicht, ist es zu spät, um die Ehre der unglückseligen Schwester zu retten, und er kann nur noch daran denken, sie zu rächen. Während er wüthend auf den Hauptmann zuschürzt und ihn mit einem Schwertstoße durchbohrt, entflieht Isabella dem Räuber ihrer Ehre. Der Zufall führt sie an die Stelle, wo ihr Vater den Abend vorher angebunden worden ist. Hier beginnt eine eben so kühne als originale Scene, die ihrer ganzen Anlage nach auf die tiefste Erschütterung berechnet ist; nur vermisst man in der Rede der Jüngern und in Thränen vor ihrem Vater knieenden Isabella die Natürlichkeit und Einfachheit des Ausdrucks, welche durch die Situation geboten war; ihre Erzählung wimmelt von rhetorischen Ausschmückungen, Metaphern und Antithesen. Edler und angemessener sind die Worte, durch welche Crecco sie zu trösten sucht. „Sieh auf, sieh auf, meine Isabella! — sagt er — wenn der Himmel uns nicht diese Prüfungen hätte auferlegen wollen, wozu hätte er uns die Kraft gegeben, sie zu ertragen? In solcher Lage müssen wir unseren Muth erproben. Laß uns nach Hause gehen und lieber an deinen Bruder denken! Durch seinen Angriff gegen den Hauptmann hat er sich einer großen Gefahr ausgesetzt, welcher wir ihn zu entreißen suchen müssen“ In diesem Augenblick erscheint eine Deputation der Bewohner von Salamea, um Crecco anzukündigen, daß er zu ihrem Alcalde gewählt worden sei.

Zugleich melden sie ihm, König Philipp werde noch denselben Tag in Jalamea eintreffen, und der Hauptmann Alvaro sei verwundet in den Ort zurückgebracht worden. Errepto eilt, sein neues Amt anzutreten, und die erste Handlung, die er als Alcalde vornimmt, ist die Verhaftung des Hauptmannes, dessen Verwundung sich als nicht so gefährlich herausstellt, wie man geglaubt hatte. Alvaro protestirt gegen die Anwendung der Civiljustiz bei einem Officier; Errepto aber befiehlt allen Anwesenden, sich zurückzuziehen, er habe allein mit dem Hauptmann zu sprechen. Hier folgt denn eine bewundernswürdige Scene. Der Alcalde stellt dem Schänder seiner Tochter in eindringlichen Worten die Rücksichtslosigkeit seines Benehmens vor, durch die er Schmach über eine seit Jahrhunderten makellose Familie gebracht habe; er sucht ihm begreiflich zu machen, wie er nach göttlichen und menschlichen Gesetzen gebunden sei, Isabellen die geraubte Ehre zurückzugeben, und dies könne nicht anders geschehen, als indem er ihr die Hand reiche; er bietet ihm an, sein ganzes Vermögen und alle seine Besitzungen an ihn abzutreten, und beugt zuletzt ein Knie vor ihm, ihn bei allen Heiligen beschworend, die gerechte Forderung nicht zu verweigern. Aber der südlöse Hauptmann weist mit kaltem Hohngelächter das „wahnsinnige Begehren des einfältigen Greises“ zurück, und nun richtet sich Errepto plötzlich, den Alcaaldenslab erhebend, auf und befiehlt den herbeieilenden Bauern, den Frevler zu verhaften. Alvaro sträubt sich, muß sich aber gefangen geben. Errepto schreitet nun sofort zur Einleitung der Untersuchung, verhört die mitverhafteten Soldaten, bringt sie zum Geständniß der Schandthat und zwingt seine Tochter, selbst Zeugniß über den an ihr geübten Frevel abzulegen. Nachdem dies geschehen, verhaftet er seinen Sohn, der angeklagt ist, das Schwert wider seinen

militärischen Oberen gezogen zu haben, und als man sich über diese Strenge wundert, antwortet er: „Ich würde gegen meinen eigenen Vater ebenso handeln, wenn das Gesetz es forderte.“ Unterdessen hat ein entflohrner Soldat dem Lope de Figueroa Nachricht von den Vorgängen in Zalamea gebracht. Dieser, entrüstet, daß ein Schultheiß gewagt habe, die Privilegien des Soldatenstandes anzutasten und Hand an einen Officier zu legen, eilt herbei, und es beginnt eine heftige Confrontation zwischen ihm und Crespo. Er verlangt die Auslieferung des Hauptmanns, indem er sich erbieht, selbst in strenger Form Gericht zu halten; der Alcalde aber verweigert dies beharrlich und sagt, über seine Ehre dürfe nur er selbst Richter sein. Lope will den Gefangenen durch Gewalt in seine Hände zu bekommen suchen, aber Crespo lündigt ihm an, der Kerker sei mit Schützen umstellt, und der Erste, der sich ihm nahe, werde niedergeschossen werden. Schon beginnen die Soldaten mit den Baucn handgemein zu werden und ergreifen Zuckeln, um das Dorf in Brand zu stecken; da wird die Ankunft des Königs gemeldet. Dieser erkundigt sich sogleich nach der Ursache des Tumults, und Don Lope antwortet ihm, derselbe sei der unglaublichen Frechheit des Alcalden zuzuschreiben, welcher einen Hauptmann verhaftet habe und sich weigere, ihn herauszugeben. Crespo tritt nun vor den König hin, rechtfertigt sein Verfahren durch die Außerordentlichkeit des Falles, und fügt hinzu, die Gerechtigkeit habe den Schuldigen schon erteilt. Die Thüren öffnen sich und man erblickt den erdrosselten Hauptmann. Der König, von dem ganzen Hergang unterrichtet, erkennt an, daß der Verbrecher den Tod verdient habe, rügt zwar die Ueberspringung der regelmäßigen Form in Crespo's Verfahren, vergibt ihm jedoch diese Unregelmäßigkeit in Betracht seiner gerechten Zorn-

auswallung über Alvaro's unerhörtes Attentat, und bestätigt ihn für Lebenszeit in der Würde eines Alcalden von Zalamea. Isabella wird bestimmt, in ein Kloster zu gehen, deren Bruder aber, aus gleichen Gründen, wie der Vater, freigesprochen. — Von Seiten der Composition, die von Scene zu Scene zu einer erschütternden tragischen Wirkung fortschreitet, so wie in der markirten und lebendigen Charakteristik möchte kein Calderon'sches Drama vorzüglicher sein. Der alte, durch ein langes Kriegsleben gestählte und rauh gewordene, aber im Grunde gutherzige Lope de Figueroa; dann der wackerere Pedro Crespo, der vollendete Repräsentant eines spanischen Bauern in seinen edelsten Zügen, treu seinem König und seiner Pflicht und von unbeugsamer Charakterfestigkeit; der wüste und hochfahrende Hauptmann; die muntere Marktenberin Chiepa; die reizend-frischen und anmuthigen Gestalten des Juan und der Isabella; endlich die verschiedenen sittenlosen und grausamen, aber zugleich braven Soldaten — wir haben hier eine Gallerie der mannichfaltigsten, in lebendigster Wahrheit gezeichneten Figuren, welche wohl an den großen brittischen Charaktermalers erinnern darf. — Noch mögen hier folgende Worte stehen, welche der geistvolle Kenner der spanischen Literatur, Louis Viel-Castel, bei Gelegenheit einer ausführlichen Analyse dieses Stücks (in der *Revue des deux mondes*) gesprochen hat. „Besonders bewundernswerth erscheint die Steigerung des Interesses bis zu der furchtbaren Katastrophe und die Kunst, mit welcher diese selbst vorbereitet und behandelt ist. Die Handlungsweise Crespo's, wie gewaltthätig sie auch ist, hat doch nichts Empörendes, nein, sie rechtfertigt sich vor unserem Gefühl; das an seiner Tochter verübte Verbrechen ist so furchtbar, die Strafe an sich selbst so gerecht und die Wahrscheinlichkeit, daß der Schuldige in jedem ande-

ren Halle entronnen sein würde, so groß; Credo endlich handelt Anfangs, als er noch eine gütliche Genugthuung hofft, mit solcher Mäßigung, und dann mit solcher Festigkeit und Energie, daß alle Theilnahme sich der von ihm verübten Rache zuwendet und dieses Gefühl u. s. mit dem Blutigen und Grausamen, was die That an sich hat, vollkommen versöhnt.“

*Amar después de la muerte.*⁶⁹⁾ Ein überaus glänzendes und lebensvolles Gemälde des Aufstandes der Morisken in den Alpujarras vom Jahre 1570, dem Entwurf nach eine der trefflichsten Compositionen des Dichters, aber im Styl nicht durchgängig zu loben. In den erschütterndsten Scenen, wo man die ungeschminkte Sprache der Empfindung erwartet, hört oft Gefuchtheit des Ausdrucks. Sehr bemerkenswerth ist, daß Galteron, den sonst der Eifer für den Katholicismus meistens gegen alle Gegner desselben blendet, hier die Morisken mit allen Tugenden des edelsten Heroismus ausstattet, so daß sich die Theilnahme mehr den Unterliegenden als den Siegern zuwendet. Die erste Scene spielt im Hause des Cadi zu Granada, wo die Mehren im Geheimen ihren Feiertag begehen. Plötzlich wird an die Thür geklopft, und D. Juan de Nalco, ein Abkömmling der alten Könige von Granada, der, den Befehlen Philipp's II. gehorsam, zum Christenthum übergetreten und dafür mit einer Stelle im Rathe der Stadt belohnt worden ist, begehrt Einlaß. Er erzählt, wie er eben aus diesem Rathe komme und wie dort eine königliche Verordnung verlesen worden sei, durch welche die Morisken neuen Verordnungen preisgegeben würden. Nalco, als der älteste

⁶⁹⁾ Einzelne historische Züge, die der Dichter benützt hat, findet man in Vanderhamen, Hist. de D. J. de Austria, Lib. II.; Marmol Carvajal, Hist. de la rebelion y castigo de los moriscos del reino de Granada.

unter den Räthen, hatte zuerst seine Mißbilligung dieser Maassregeln ausgedrückt, D. Juan de Mendoza aber war ihm in's Wort gefallen, ihm erwidern, er sei ein Maure und suche deshalb seine Glaubensgenossen der gerechten Strafe zu entziehen. Der Streit hatte sich mehr und mehr erhitzt und endlich damit geendigt, daß Mendoza dem Malec einen Palmenstreich gab. Der so Beschimpfte klagt, daß er keinen Sohn habe, seine Schmach zu rächen, sondern nur eine Tochter, welche in solchem Unglück eine Qual mehr für ihn sei; dann stellt er den versammelten Mauren vor, wie man darauf ausgehe, sie sämmtlich zu Sklaven zu machen, und fordert sie auf, die erlittene Beleidigung, welche sie alle treffe, zu rächen. Wirklich leistet die ganze Versammlung einen solchen Racheschwur. Die folgende Scene zeigt uns Malec's Tochter in Verzweiflung über den ihrem Vater widerfahrenen Schimpf; zur Erhebung ihres Grams dient der Gedanke, daß ihr Geliebter, Don Alvaro Tuzani, nun nach der Schmach, welche ihr Haus erlitten, sie seiner unwürdig finden werde. Da tritt Tuzani auf und bewirbt sich um ihre Hand, um als Sohn des Beleidigten die Rache übernehmen zu können. Clara sträubt sich, denn sie will den Geliebten nicht zum Genossen ihrer Schande machen. Unterdessen treten der Corregidor Juñiga und D. Fernando de Valer, ein anderer, gleichfalls Christ gewordener Abkömmling der Granadinischen Könige, bei Malec ein, um ihm bis zur Schlichtung des Streites Verhaft in seinem Hause anzukündigen. Valer schlägt vor, Malec's Tochter solle dem Mendoza ihre Hand reichen; Tuzani, um diesem Auskunfts Mittel zuvorzukommen, eilt zu Mendoza und fordert ihn zum Zweikampf; allein dieser Kampf wird unterbrochen, da Valer und Juñiga bei Mendoza eintreten, um ihm die Vermählung vorzuschlagen, welche dem Streit

ein Ende machen soll. Mendoza verwirft den Vorschlag mit Verachtung, unter Schmähworten gegen die Mauren, und Tuzani, Balor und Malec, sich selbst in ihrem Volle getränkt fühlend, entzernern sich mit dem Entschlusse, den Aufstand zu beginnen. — Im zweiten Akte, welcher drei Jahre später spielt, sehen wir die Empörung schon ausgebrochen und D. Juan von Oesterreich beauftragt, dieselbe zu dämpfen. Hernando Balor ist zum König ausgerufen worden und hat sich mit der schönen Isabella Tuzani vermählt; in seiner Wohnung wird eben die Hochzeit von Tuzani und Clara gefeiert, als plötzlich Trommelschall den Anzug des christlichen Heeres verkündigt. Balor entsendet Malec und Tuzani auf ihre Posten, und Lepterer gelobt seiner Braut, daß er jede Nacht kommen werde, sie zu sehen. Eine der folgenden Scenen zeigt uns diese Zusammenkunft, welche aber durch das Anrücken D. Juan's von Oesterreich unterbrochen wird. Im dritten Akte hat sich Tuzani von Neuem an den Wall der Festung, in welcher seine Geliebte weilt, hingeschlichen; aber die Feinde haben den Felsen, auf welchem die Stadt gebaut ist, unterminirt und mit Pulver gefüllt; eine furchtbare Explosion zersprengt die Malle und öffnet den Spaniern den Eingang in die Stadt. Tuzani stürzt mitten durch die Flammen auf Clara's Wohnung zu, aber er findet die Geliebte im Sterben; sie ist von einem Soldaten niedergeschossen worden. Tuzani, nach Rache dürstend, eilt in das christliche Lager; er sieht in den Händen eines Soldaten ein Halsband, welches er als das seiner todtten Geliebten erkennt, schließt hieraus, daß dieser Soldat Clara's Mörder sei, und stößt ihn nieder. Auf das Geschrei des Sterbenden eilt die Menge herbei, und D. Juan von Oesterreich, Pape de Figueroa, sowie andere der spanischen Heerführer drängen sich um den Ver-

wegenen, der ganz allein in's spanische Lager gedrungen ist, um den Tod seiner Geliebten an deren Mörder zu rächen; Tuzani aber bahnt sich mit seinem Schwerte einen Weg durch die ihn umringenden Schaaren und rettet sich in die unzugänglichen Schluchten des Alpujarragebirges. Die Mauren, in der Eroberung jener Festung ihres besten Haltes beraubt, strecken endlich die Waffen und nehmen den ihnen von Philipp angebotenen Pardon an.

Luis Perez el Gallego. Wir haben hier kein Drama im eigentlichen Sinn, sondern aneinandergerathene Situationen aus dem Leben des Luis Perez, eines edlen Galiciers, den der Drang der Umstände zum Räuber macht. Die Idee hat viel Verwandtschaft mit der des Tejedor de Segovia von Alcaron, ohne daß dieses unvergleichliche Drama ganz erreicht würde. Charakteristik und Situationsmalerei sind übrigens von großer Lebendigkeit. Das Hauptmotiv, welches den Helden bis zur Ergreifung des Räuberbandwerks treibt, ist eine zu starre Rigorosität im Ehrenpunkt nach spanischen Begriffen. Luis Perez will einen Diener, der seiner Schwester einen Brief überbringt und den er für den Agenten einer verbotenen Intrigue hält, umbringen, und widerlegt sich der Justiz, als sie die Auslieferung eines zu ihm geflüchteten Portugiesen, der seinen Nebenbuhler ermordet hat, verlangt. Verzweiflung, die Flucht zu ergreifen, hat er hierauf mancherlei Abenteuer zu bestehen, und kehrt zuletzt, sich wieder sicher glaubend, nach Hause zurück; als er aber hier erfährt, er sei zum Tode verurtheilt, begibt er sich zu dem Richter, stellt seinen Bedienten als Wächter an der Thür auf, läßt sich die Akten des Prozesses geben, zerreißt sie und entflieht mit seinem Bedienten. Man verfolgt ihn, und er zieht sich in einen Wald zurück, wo er sich mit seinen Freunden gegen die Diener der Gerechtigkeit

verteidigt. Zuletzt wird er durch einen Flintenschuß hingestreckt und gefangen fortgeführt, aber man befreit ihn, und so endet der erste Theil „der denkwürdigen Thaten des Galliciers Luis Perez.“ Der vorhandene zweite Theil ist nicht von Calderon's Hand.

El sitio de Breda, ein Festspiel zur Verherrlichung der Einnahme von Breda durch die Spanier. Das Ganze trägt sichtbar den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes. An Schwung und Feuer fehlt es nicht; der Pöhl gegen die Feinde des Glaubens spricht sich mit furchtbarer Energie aus; einzelne Schenheiten, lyrischer und epischer Art, finden sich in Menge, allein die kriegerischen Ereignisse sind ziemlich plauslos an einander gereiht, ohne sich zum Drama abzurunden.

*Quantos y disgustos son no mas que imaginacion*²²⁾. Wir haben hier eine der feinsten und vollendetsten Dichtungen

²²⁾ Der Stoff ist aus Zurita, *Anales de la Corona de Aragon, Zaragoza 1610. T. I, 93, 6 — 99.* Die Novelle des Vandello (II. 43), die denselben Stoff behandelt, scheint ohne Einfluß auf das Drama geblieben zu sein. Die von Zurita erzählte Anekdote ist folgende: Die Bewohner von Montpellier, welche Stadt als Heirathsgut der Gräfin Marie an Pedro II. von Aragon gekommen war, sahen mit Kummer die Ungültigkeit des Königs gegen seine Gemahlin, weil sie dadurch der Hoffnung beraubt wurden, ihre Fürstin mit einem Sohne beschenkt zu sehen. Als nun Pedro, welcher ein anschwefelndes Leben führte, einsam um die Liebe einer jungen, eben so schönen als klugen Wittwe buhlte, bestimmten die Consula von Montpellier diese, sich zu stellen, als wolle sie den Wünschen des Königs nachgeben, in Wahrheit aber mußte die Königin ihr Bett einnehmen. Pedro, der den gemachten Bedingungen gemäß ohne Licht kommen mußte, bemerkte den Betrug erst am folgenden Morgen war anfänglich etwas betreten über die Entdeckung, scherte aber nachher selbst über die wohlgemeinte List der guten Leute, und fand auch, nachdem er einmal in den Armen der Gemahlin geraht hatte, diese so liebenswürdig, daß er ihr fortan treu blieb.

Calderon's, ebenso ausgezeichnet durch die Tiefe der Psychologie und die scharfe Analyse des menschlichen Herzens, als fesselnd durch die glückliche Combination des Plans und den Reichthum an spannenden und anziehenden Situationen. Ein Vergleich mit der historischen Grundlage, auf welche das Stück gebaut ist, zeigt recht deutlich die unvergleichliche Kunst, mit welcher unser Dichter eine magere und geringfügige Anekdote, die noch dazu von Anstößigkeit nicht frei war, umzugestalten und zu verfeinern gewußt hat. Die Hauptaction ist, daß der König von Aragon die Liebe seiner Gemahlin verachtet, sich dagegen um die Reizung ihrer Hofdame, Doha Violante, bewirkt. Es trifft sich zufällig, daß die Königin sich Nachts in Violante's Gemach am Kestler befindet, als der König sich ihr, im Wahne, es sei seine Angebetete, mit Liebesworten naht; die kluge Frau stellt sich, als sei sie die Gesuchte, geht auf seine zärtliche Sprache ein und ermuthigt ihn zu ferneren Versuchungen. Bei diesen widerholten Zusammenkünften am Gitterfenster nun gewinnt die Königin das Herz des Treulosen vergeblich, daß, als die Aufklärung Statt hat, er reulig und beschämt in ihre Arme zurückkehrt. Doch dies nur das Skelett einer mit vielen anderen Zwischenfällen verwebten Handlung.

Saber del mal y del bien. Einfacher gegliedert und von minder reichem Inhalt, als die meisten Werke unseres Dichters, aber in den Seelenschilderungen vorzüglich. Die edle und unerschütterliche Freundschaft in den großen Seelen des Pedro und Alvaro erinnert an Marcons herrliches Ganar amigos. — Die geschichtlichen Umstände, an welche das Drama geknüpft ist, sind mit großer Freiheit behandelt. Alvaro ist der Sohn des Alvaro's d'Almada, Grafen von Abranques, dessen Geschichte de la Clède in seiner Histoire du Portugal er-

zählt, und die traurige Begebenheit, die Alvaro dem Pedro de Para berichtet, ist die Katastrophe des Infanten Pedro von Portugal, aber die Namen sind verändert. Noch willkürlicher verfährt Calderon mit der spanischen Geschichte, indem er einen Alphonso zum König von Castilien und Aragon macht.

Wir kommen zu den Comödien, deren Stoff aus den Geschichten des Alterthums oder aus denen der fremden Völker neuerer Zeit entlehnt ist. Man begegnet in dieser Classe einigen der trefflichsten Dichtungen des Calderon, aber freilich auch mehreren der schwächsten. Die ersteren werden, wie billig, vorangestellt.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Die untenstehenden Citate mögen auf die außerordentliche Willkür aufmerksam machen, mit welcher Calderon das Geschichtliche behandelt hat⁶⁶). Daß er den Heraclius zu einem Sohne des Mauritius macht, daß er zur Zeit des letzteren eine Königin von Sicilien und einen Herzog von Calabrien als Vasallen des byzantinischen Reiches auführt, dies Alles zeigt, wie weit er von der historischen Wahrheit abgewichen. Was übrigens die Grundlage seiner Dichtung betrifft, so ist hier ein von Paronius (*Annales ecclesiast.*) berichtetes Factum benutzt. Nach diesem machte, als Phocas die Söhne des Kaisers Mauritius vor den Augen des Vaters hinrichten ließ, die Annee der Prinzen den Versuch, ihren eigenen Sohn unterzuschreiben und so einen Sprossen von königlichem Blute am Leben zu erhalten, der Versuch aber scheiterte. Calderon setzt nun voraus, ein Sohn des Mauritius, Heraclius, sei

⁶⁶) Theophylactus Simocatta *Historia imperatoris Mauriti.*, L. VIII. c. 7 — 12, das *Chronicon Paschale* pag. 379 ff., Theophanes *Chronograph.* p. 338 ff., Zonaras T. II. lib. XIV. p. 77 ff., Du Cange *Familiae Byzantinae* p. 106 ff., le Beau *Histoire du Bas-Empire*, Paris 1768. T. XII. pag. 143.

wirklich der Hinföhlachtung feiner ganzen Familie entgangen und der Ufurpator Phokas glaube ſich nicht eher ſicher, als bis er ihn aufgefunden und gleichfalls des Lebens beraubt habe. Der Tyrann findet am Ende zwei, von einem alten Diener des Mauritius in der Wildniß auferzogene Jünglinge, deren einer der Sohn feines ermordeten Vorgängers, der andere fein eigener, ihm in früher Kindheit geraubter Sohn iſt. Die Unge- wißheit des Phokas, welcher von den Beiden Heraklius ſei, und die Unmöglichkeit, es zu ergründen, ſein Hin- und Her- ſchwanfen zwiſchen Haß und väterlicher Liebe, ſein Verlangen, den rechtmäßigen Thronerben aus dem Wege zu räumen, und doch dabei die Furcht, ſein eigenes Kind unzubringen, bilden nun den Hauptnoten des Stüds, und alle Scenen, welche unmittelbaren Bezug auf dieſes Motiv haben, ſind durchaus vortreflich. Man kann nichts Poetiſcheres denken, als die Schilderung der in der Wildniß auferzogenen und mit ihrer eigenen Herkunft unbekannten Prinzen, die bei der erſten Ge- legenheit ihre angeborene Heldenmatur entfalten. Von wie hin- reiſſender Schönheit iſt die Scene, wo Phokas die beiden Jünglinge, Heraklius und Leonido, vor ihrer Höhle im Ge- birge antrifft und ſie zuerſt erfahren, daß einer von ihnen von königlichem Blute ſei! Es ſei vergönnt, eine Stelle aus dieſer Scene hier einzufchalten. Holſ, der alte Diener des Mauritius, hat dem Phokas das Geheimniß enthüllt, führt ihm die beiden Jünglinge zu und ſpricht zu ihm: „So weiſt du denn nun, daß der Eine von ihnen dein Sohn iſt! Wohl- an, töde die Beiden!“

Phokas. O Himmel, was höre ich? Da ich den Eyroß- ling meines Feindes aufſuche, den ich meiner Ruhe wegen nicht am Leben laſſen darf, finde ich zugleich mein eigenes Kind, ohne es zu erkennen, und ſo fängt der Schild der Liebe

• die Pfeile des Hasses auf! Aber du, Alter, sollst mir bekennen, welcher von den Beiden der Sohn des Mauritius ist.

Astolfo. Nein, dein Kind soll dem meines Herrn und Kaisers zum Schutze dienen.

Pholas. So zwingst du mich denn, dir den Tod zu geben, wenn du mir nicht sagst, wer sie sind.

Astolfo. So wird das Geheimniß um so mehr verborgen bleiben, denn du weißt, daß die Todten schweigsam sind.

Pholas. Wohlان denn, Thor, Verräther, nicht tödten will ich dich, sondern dich lebend in einem so grausen Kerker schmachten lassen, daß dieser langsame Tod dir das Geheimniß entreißen soll. (Er wirft den Astolfo zu Boden, die beiden Jünglinge richten ihn wieder auf.)

Heraclius und Leonido. Halt ein! Bergreife dich nicht an ihm!

Pholas. Wie, ihr beschützt ihn?

Die Beiden. Da er unser Leben gerettet hat, ist es nicht unsere erste Pflicht, das seine zu schützen?

Pholas. So reizt der Gedanke, daß einer von Euch mein Sohn ist, Euren Ehrgeiz nicht?

Heraclius. Den meinen nicht; ich will lieber als rechtmäßiger Sohn des erhabenen Kaisers qualvoll sterben, denn als Bastard des Pholas und einer Bäurin leben.

Leonido. Und ich, war' ich auch dein Sohn, will doch nicht weniger als Heraclius sein.

Pholas. So ist Heraclius mehr als Pholas?

Beide. Ja!

Pholas. O glücklicher Mauritius! Unglücklicher Pholas, daß nicht Einer mein Sohn sein will, um zu herrschen, und daß zwei die deinen sein wollen, um zu sterben!

Wäre alles Uebrige in gleichem Sinne ausgeführt, so

würde dieses Drama zu den vorzüglichsten des Calderon gehören; aber der Dichter hat in der Mitte des Werkes die Handlung in eine phantastische Traumwelt versetzt, welche die Idee versinnlichen soll, „daß in diesem Leben Alles eben sowohl Lüge wie Wahrheit sei,“ und wie viel Kühnes und Hochpoetisches man auch in diesem Theile bewundern muß, so kann man doch nur die Willkür beklagen, mit welcher der großartigen und wahrhaft tragischen Anlage eine opernhafte Wendung gegeben worden ist. — Man hätte nun erwarten sollen, daß Corneille, der in seinem *Heraclius* das spanische Stück vor Augen hatte⁴¹⁾, die Anlage des Calderon in reinerer Consequenz durchführen würde; aber weit entfernt hiervon, hat der Franzose alles Ergreifende, was ihm schon von dem Spanier überliefert worden, entstellt und in der That nichts

⁴¹⁾ Es kann hieran gar kein Zweifel sein, wenn man bedenkt, daß die Grundlage der Handlung, die in dieser Art von der Geschichte nicht geliefert wurde, in beiden Stücken ganz die nämliche ist, und wenn man einzelne Verse vergleicht, z. B. die folgenden:

Calderon: Ha, venturoso Mauricio!
Ha infeliz Focas! Quien vió,
Que, para reinar, no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
Serlo, para morir, dos?

Corneille: O malheureux Phocas! ó trop heureux Maurico!
Tu reconvres deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi!

Man hat in Frankreich diese Uebereinstimmung zwischen den beiden Stücken wahrgenommen, aber umgekehrt behauptet, Calderon habe aus Corneille geschöpft; diese Annahme, die wohl schon an sich die Wahrscheinlichkeit nicht eben auf ihrer Seite hat, wird ganz einfach durch das Factum widerlegt, daß Calderon's Drama schon 1637 gedruckt ist, der Corneille aber erst im Jahre 1647 auf die Bühne kam.

weiter geliefert, als ein ordinäres und noch dazu ziemlich verworrenes Intriguenstück. Ueber die Verfehltheit dieser Tragödie ist selbst in Frankreich von sehr nur Eine Stimme gewesen.

El mayor monstruo les zelos ⁹⁷⁾. Wir haben hier eine ächte Schicksalstragödie und wohl den ersten Reim jener wüsten Gebilde, welche, aus einer impotenten und doch nach dem Außerordentlichen ringenden Phantasie hervorgegangen, in Folge der ersten Bekanntschaft mit Calderon die deutsche Bühne überschwemmten. Aber wie tief und geistvoll ist von unserem Dichter das Verhängniß aufgefaßt, so daß es eigentlich nur als eine Vorahnung der mit ängstlichem Blick in die Zukunft schauenden Seele erscheint! Mariamne erzählt ihrem sie jählich liebenden Herodes, wie ihr ein Astrolog geweissagt habe, sie werde ein Opfer des größten Schicksals der Welt werden, ihr Gemahl aber werde mit seinem Dolche das, was ihm auf Erden das Liebste sei, umbringen. Der Tetrarch sucht die Gattin zu beruhigen und schleudert, um die Weissagung sicher zu vereiteln, den Dolch in's Meer. In diesem Augenblick erschallt ein Weheruf hinter der Scene; ein gewisser Ptolemäus, von der herabstürzenden Wasse getroffen, tritt, blutend und den Dolch noch in der Wunde, auf, und so kehrt das verhängnißvolle Instrument in die Hände seines Besitzers zurück; Mariamne schaudert, als sie es erblickt, aber neu eintretende Ereignisse drängen die Aufmerksamkeit auf jene Weissagung in den Hintergrund. Antonius und Cleopatra sind von

⁹⁷⁾ Der Stoff ist aus Josephi Antiquit. Jud. 15, 3—7, de bello Judaico 1, 17 — 22; Calderon's nächste Quelle war aber wohl ein vor mir liegendes altes Volksbuch, Historia de Herodes, Madrid, ohne Jahreszahl. Die Weissagungen, das Gemälde, die Liebe des Octavian, der unwillkürliche Mord durch den Dolch und Anderes hat der Dichter hinzugefügt.

Octavian besiegt worden und der Tetrarch, der gemeinschaftliche Sache mit ihnen gemacht, wird nach Besiegung von Mariamne's Bruder Aristobulus, den er gegen Octavian in's Feld geschickt hatte, gefangen vor den Sieger geführt. Hier sieht er in Octavians Händen ein Bildniß der Mariamne, welches dieser dem Aristobulus abgenommen, und bald darauf noch ein größeres mit denselben Zügen, welches der, durch den bloßen Anblick von Liebe entflammte Feldherr nach dem kleineren hat copiren lassen. Herodes, von wüthender Eifersucht erfüllt, will den Octavian in dem Augenblick, da er in das Zelt eintritt, tödten; aber in demselben Moment stürzt Mariamne's Bildniß zwischen dem Eintretenden und dem Mörder herab und wird von dem Dolche durchbohrt. Man bewundere, mit welcher Kunst der Dichter die Ahnung der Zuschauer von Mariamne's endlichem Loose durch vielfache Vorbedeutungen beständig rege erhält! Der Dolch bleibt nun in den Händen des Octavian, und der Tetrarch wird in einen Kerker geworfen. Zum Tode verurtheilt, sendet er einen Boten an den Ptolemäus, mit einem geheimen Briefe, in dem er ihm aufträgt, sogleich nach erhaltener Kunde von seinem Tode Mariamnen umzubringen. Aber dieser Brief fällt in Mariamne's eigene Hände; wegen des unwürdigen Verdachtes ihres Gatten auf's Heußerste erzürnt, bittet sie zuerst zwar den Octavian um Gnade für ihn und erlangt dieselbe, zieht sich aber dann in ihre innersten Gemächer zurück, indem sie dem Herodes sagen läßt, sie werde ihn in Zukunft nie wieder sehen. Dieser, dem Ptolemäus wegen des verrathenen Geheimnisses zürnend, will Vespere umbringen; Ptolemäus flieht zum Octavian und führt denselben, um sich an Herodes zu rächen, bei Nacht in Mariamne's Gemächer. Mariamne verweigert dem Zubringlichen Gehör; als er nicht von ihr

ablassen will, entreißt sie ihm den Dolch, um ihre Ehre zu schügen; aber darin jene verhängnißvolle Waffe ihres Gemahls erkennend, schleudert sie den Dolch zu Boden und entflieht. Octavian folgt ihr. Dann tritt der Tetrarch auf, erfährt von den Dienern die vorgefallene Scene, glaubt seine Ehre geschändet, erhebt den Dolch und sucht den Octavian, um ihn umzubringen; der Nächste, der ihm entgegentritt, sinkt, von seinem Stöße getödtet, zu Boden; aber, von dem nächsten Dunkel getauscht, hat er die eigene Gattin durchbohrt. Nachdem er seinen Irrthum erfahren, stürzt er sich verzweifelt in's Meer. Seine letzten Worte sind: „Nicht ich habe sie getödtet, sondern ihr Schicksal war es; denn durch meine Eifersucht, den blutigen Fenster, fallend, ist sie ein Opfer des größten Schufals der Welt geworden!“

Los cabellos de Absalon²²⁾. Dieser großartigen Tragödie gebührt einer der vordersten Plätze unter den Werken unseres Dichters; sie hat bei dem gewaltigsten inneren Leben eine feierliche und imposante Bewegung, bei der Zülle bald glänzender und anmuthiger, bald herber und erschütternder Details ein mit feinstem Kunstgefühle durchgeführtes Ebenmaß aller Theile, und weiß die wildesten Verirrungen der Leidenschaft mit höchster Naturwahrheit zu schildern, ohne daß die Ruhe und ideale Schönheit des ganzen Gemäldes gestört würde. Die Kämpfe der ungehorsamen und entarteten Sohne des alten David gegen ihren greisen Vater, die Wilde und Kanamuth, die Repterer ihren Freveln entgegenstellt, aber die durch diese Wilde nur noch mehr angefachter Wuth der Feindschaft, wie die eben so zerstörende Liebe unter ihnen —

²²⁾ Das Geschiehtliche ist aus 2 Samuelis 13 — 18 und Josephus Antiq. Jud. 7, 8 — 10.

das sind die Grundlagen, auf denen die hinreißend schöne Dichtung ruht. Von der prachtvollen Eröffnungsscene an, in welcher man über dem Gepränge des Triumphzuges schon das künzlige Unheil wie eine Wetterwolke emporsteigen sieht, ergießt sich die Handlung mit unwiderstehlicher Gewalt, in ihrem Fortgange immer dunkler und reißender werdend, bis sie in dem von Amnon an Thamar verübten Incest ein Pette erlangt, in dem sie nun in noch zusammengebrängterer Strömung dem düsteren Abgrunde entgegenrollt. Jene Incest-Scene ist furchtbar schön und zeugt von der gewaltigen Kunst des Dichters, welche einen Akt der äußersten moralischen Verworfenheit so zu behandeln wußte, daß er keinen widerigen Eindruck, sondern nur ein ideales Grausen hervorbringt. Nicht minder bewunderungswürdig und im Glanze der erhabensten Poesie strahlend ist die Scene von Absalon's Tode. Doch was heben wir Einzelheiten hervor, da das Drama in dem sicheren Gleichgewicht aller seiner schönen Bestandtheile als Ein vollendetes Ganze dasteht!

Von unendlich geringerer Werthe ist der Judas Macabeo**), welcher auf zwei Theile berechnet war, aber nur zur Hälfte vollendet worden ist. Ihn sowohl, als die nun zunächst zu nennenden Schauspiele müssen wir zu den schwächeren Productionen unseres Dichters rechnen. Daß der historische Stoff in romantischer Verkleidung erscheint, ist freilich in Uebereinstimmung mit der bei allen spanischen Dichtern hergebrachten Sitte, und kann an sich nicht getadelt werden;

**) Judas Macabäus war durch das Volksbuch *Historia de Judas Macabeo y sus esforzados hermanos* gleichsam zum spanischen Nationalhelden geworden. Die ursprünglichen Quellen, das erste Buch der Maccabäer Cap. 2—7 und Josephus *Antiquitates Jud.* 12, 6—10 sind bekannt.

aber Calderon hat die antike Geschichte denn doch oft gar zu abenteuerlich und ohne Zweck entstellte, und mehr noch muß häufig die durch hohle und prahlerische Redensarten schlecht verdeckte Verheit und Schwächlichkeit der Gestalten, welche für griechische und römische Helden gelten sollen, befreunden. Schlegel's Bemerkung von der Auffassung der römischen Geschichte als einer majestätischen Hyperbel scheint in der That nicht ganz gegründet zu sein.

Las armas de la Hermosura (die Geschichte des Coriolan). Eins der miflungenen Werke des Calderon. Der römische Held ist hier Heldherr unter Romulus, und doch sind Spanien und Afrika schon unterjocht, und Rom wird die Herrscherin der Welt, die Nebenbuhlerin Jerusalems genannt. Coriolan erscheint ganz als Galan des siebzehnten Jahrhunderts, mit Mantel und Degen, ist sehr feinführend im Ehrenpunkt und huldigt fleißig den Damen; er hat unter dem Volke einen Aufruhr erregt, weil der Senat ein Gesetz erlassen hat, welches den Frauen verbietet, sich zu schminken und Edelsteine zu tragen; bei diesem Tumult ist ein Senator umgebracht worden, und der Aufrührer wird deshalb in die Verbannung geschickt. Die Sprache ist voll geschmückter Euphase und die Figuren verlieren sich in ihre eigene aufgeblasene Hohlheit. Nach einigen launigen Stellen, z. B. den Bitten des Gracioso an den Souffleur, ihn nicht stören zu lassen, könnte man vermuthen, der Dichter habe den Gegenstand überhaupt ironisch behandelt; allein jedenfalls ist klar, daß die Ironie nicht gleichmäßig die ganze Composition durchdringt. Aus welchen historischen Quellen Calderon geschöpft hat, mag der Himmel wissen; die ächten Nachrichten über Coriolan bei Plutarch und Livius (II, 34—40) muß er nicht gekannt haben. Eine Zusammenstellung mit Shakspear's Coriolan verdient das Stück nicht.

Darlo todo y no dar nada scheint gleichfalls die Frucht einer nur matten Begeisterung zu sein, und ist allein in den komischen Partien des großen Dichters würdig. Es behandelt die Geschichte des Apelles und der Campaspe nach Plinius Hist. Nat. 35, 36.

El segundo Scipion. Das Geschichtliche ist aus Plinius XXVI, 28–30, aber sehr entstellt. Der jüngere Scipio muß sich bequemen, ein Abbild des jämmerlichsten aller spanischen Könige, Karl's II., zu geben.

Duelos de amor y lealtad. Die Schmeichelei, durch welche der thaten- und kraftlose Karl II. mit Alexander dem Großen, der gegen den Tyrus in's Feld zieht, in Parallele gebracht wird, ist denn doch etwas allzu plump. Der Styl ist geschraubt, voll Schwallst und Bombast. Bei der Schilderung der Eroberung von Tyrus scheint die Beschreibung dieser Stadt bei Curtius, L. IV. c. 4, benutzt zu sein⁶⁵⁾.

La gran Zenobia⁶⁶⁾. Um auch diese Classe nicht zu beschließen, ohne den Calderon in seinen glänzenden Eigenschaften zu zeigen, haben wir die Erwähnung dieses Drama's bis zuletzt verschoben. Hier bilden das gewaltige Reich des Abendlandes und der zaubervolle Orient, die schnelle Erhebung und der jähe Fall des Aurelianus, der Untergang der großen Königin von Palmyra und die Gegenätze dieser beiden wunderbaren, sich wechselseitig vernichtenden Naturen ein Gemälde von brennendem Farbenglanz, dessen Pracht noch durch

⁶⁵⁾ Vgl. über die letztgenannten Stücke B. Schmidt, a. a. O.

⁶⁶⁾ Das Historische ist aus Vopiscus (Historia August. p. 317 ff.) und Trebellius Pollio Triginta Tyranni (Historia August. p. 700) Vgl. Zosimus L. I. p. 36 ff., Zonaras L. XII. p. 333 ff., Eutrop. L. IX. c. 13 und Gibbon Cap. 11.

die dem Gegenstande angemessene, kühne Bildersprache des Orients erhöht wird.

In die Mitte zwischen die historischen und mythologischen Schauspiele wird füglich *La Hija del Aire* gestellt. Die sagenhaften Berichte der Alten über die Semiramis *) sind in den beiden Theilen dieser Tragödie auf's genialste zu einem glanzreichen Bilde benutzt, das eben so sehr durch sein prangendes Colorit entzückt, als wegen der künstlerischen Meisterschaft Bewunderung verdient, mit welcher die großen Massen der überschwänglich reichen Composition geordnet und zu einem runden, in allen seinen Verhältnissen harmonischen Ganzen verarbeitet sind. — Semiramis, die wunderbar erzeugte Tochter einer Dianenpriesterin, von Venus beschützt, von Dianen verfolgt, wird von frühester Jugend an in öder Gebirgsweite gefangen gehalten, weil ein Götterspruch verkündet hat, sie werde Schrecken und Unheil über den Erdkreis verbreiten, einen Fürsten zum Tyrannen machen und endlich selbst von schwindlicher Höhe niederstürzen. Doch die Vorsorge der Menschen kann die Erfüllung des Trakels nicht hindern. Menon, der siegreiche Feldherr des Ninus, kommt auf einem Heerzuge in die Gegend der Höhle, welche die wunderfame Schönheit unschließt, und zieht sie, der warnenden Stimmen, welche ihn davon abmahnen, nicht achtend, an's Tageslicht. Der Priester, dem ihre Bewahrung obliegt, gibt sich, da er ihre Fesseln gesprengt und nun das prophezeihte Unheil über die Welt hereinbrechen sieht, selbst den

*) S. Diodorus Siculus II. 4. Aelian., Var. Hist. VII. 1., Justin. I. 2., Valerius Maxim. IX. 3 und 4. — Von dem Schauspiel des Ninus, das dem Galderon, aber freilich nur in ganz rohen Zügen, die Umrisse des einzigen geliefert hat, ist Band I. S. 306 gehandelt worden.

Tob. Bald beginnt die Verkündigung wahr zu werden. Das dämonische Weib ist kaum dem Menon als Gattin verbunden, als sie durch ihre magischen Reize das Auge des Königs auf sich zieht; von einer inneren Macht, die sie der Erfüllung des Schicksalspruches entgegenführt, getrieben, wirft sie sich dem Herrscher in die Arme und theilt den Thron mit ihm. So fällt denn Menon als ihr erstes Opfer; er wird von Ninus, der den Nebenbuhler unschädlich machen will, geblendet, und spricht, während Semiramis als Königin des Weltreichs ausgerufen wird, seinen Gluch über ihr Haupt aus. Mit Sturm und Donnerschlägen stimmt der Himmel in seine Verwünschungen ein. Aber auch Ninus unterliegt dem „schönen Drachen, der durch Anschauen tödtet.“ Semiramis schreitet über seine Leiche hinweg zur Alleinherrschaft. Ihren Sohn Ninyas läßt sie einkerkern, und so sieht sie da, als allmächtige Gebieterin endloser Länderstrecken. Benachbarte Völker bekriegen sie, aber sie blickt lächelnd hinab auf die Ohnmächtigen, schwelgt, während Dienerinnen sie mit kostbaren Gewändern bekleiden und ihre Koden ordnen, in den Klängen lieblicher Pieder, rückt dann in die Schlacht, ersicht den Sieg, als wäre es ein Kinderspiel, und kehrt aus dem Kampfe an den Pustisch zurück. Aber der Uebermuth der Königin hat das Volk gereizt. Auftrüher ziehen den Ninyas aus seiner Verborgenheit hervor und rufen ihn zum Könige aus. Die getränkte Semiramis zieht sich in die geheimsten Gemächer des Palastes zurück, der junge König aber läßt alle Günstlinge seiner Mutter und namentlich den einflussreichsten, den Admiral Phrykus, in Ungnade fallen, während er seine Anhänger zu den höchsten Würden erhebt. Unterdeffen hat Semiramis in ihrer Einsamkeit den verwegenssten Plan erfunden, um wieder zur Herrschaft zu gelangen. Ninyas ist ihr an

Gestalt und Gesichtszügen so ähnlich, daß sie in männlicher Tracht mit ihm verwechselt werden kann; sie bringt deshalb mit Beihülfe des Phryrus Nachts in das Schlafgemach des Sohnes, entführt ihn, verschleift ihn in einem entlegenen Theil der Königsburg, legt seine Kleider an und herrscht, von Niemand, außer von Phryrus erkannt, als Ninpas. Nun werden die Regierungshandlungen des bisherigen Königs großentheils rückgängig gemacht, die früheren Günstlinge gestürzt, ja der falsche Ninpas tritt die angebotene Braut des wahren an Phryrus ab, der um sie wirbt; die Verwirrung ist allgemein, die Gesetze des menschlichen Geistes, welche sonst die Welt leiten, scheinen umgestoßen zu sein, und Niemand als Phryrus durchschaut das Labyrinth, in dem der ganze Hof umhertaumelt ⁴⁹⁾. Endlich bricht denn neuer Krieg zwischen Babylon und den Nachbarländern aus und Semiramis fällt im Kampfe. Das Reich ist in äußerster Gefahr; das Volk wähnt, nur seine große Königin könne es retten, und bringt in das Gemach, in dem es sie verborgen glaubt; aber statt ihrer tritt zu Aller Verwunderung der todtgeglaubte Ninpas hervor. So ist der Orakelspruch zur Wahrheit geworden; das glänzende Gestirn, das, wie ein Komet, Unheil verbreitend, aber lichtstrahlend über die Erde hingeschweift, ist erloschen, und der Gang der Dinge tritt wieder in sein gewöhnliches Geleise ⁵⁰⁾.

⁴⁹⁾ Bei diesen Verwickelungen mögen dem Galderon die ähnlichen in *Love's Palace confuso*, welche aber hier noch weit überboten sind, vorgeschwebt haben.

⁵⁰⁾ „In der Tochter der Luft sind manche Seltsamkeiten gehäuft; um einen Gegenstand des grauesten Aberglaubens lagern sich die sonderbarsten, künstlichsten Intriguen, die Omphale der Schilderungen und Erzählungen geht in's Ungeheuerliche, das modernste Komische begleitet das

Die mythologischen Schauspiele des Calderon wurden fast sämmtlich auf königlichen Befehl oder sonstige höhere Veranlassung geschrieben, und waren bestimmt, bei feierlichen Gelegenheiten, Vermählungen und dergleichen am Hofe aufgeführt zu werden. Sie fallen in dieser Hinsicht unter die Rubrik der fiestas, wohin ausserdem (um eine schon gelegentlich gemachte Bemerkung zu wiederholen) noch verschiedene der historischen so wie der aus den Ritterromanen entlehnten Comédien gehören. Besonders auf diese Festspiele beziehen sich die folgenden trefflichen Worte von Jovellanos: »In dem

ganze weitfichtige Gedicht hindurch die mythische Handlung; aber es läßt sich behaupten, daß diese Dinge, welche in allen Ständen von Calderon vorkommen, gerade in diesem am meisten durch den Stoff geboten sein und deshalb auch hier zu der relativ höchsten Harmonie verschmolzen erscheinen möchten. Denn eine Wundersabel hat er behandelt, und den Mittelpunkt derselben bildet ein Charakter, mit dem die Vorstellung das Abenteuerliche und Fremdeste verknüpft. Ist aber in diesem Gebiete des Excentrischen noch eine Steigerung möglich, so wird sie durch die Scene der Handlung hervorgebracht. In Ninive und Babylon geht sie vor, an Orten, wo die Einbildungskraft ihr ausschweifendstes Fest feiert. Gerade einem solchen Stoffe sind also tolle Willkürlichkeiten, grelle Contraste, auffallende Verwickelungen gemäß.« — »So viele Schönheiten der erste Theil hat, so übertuft ihn doch der zweite bei weitem an tragischer Concentration, Neuheit der Erfindung und unverdachten Reizen. Die ersten Scenen des letzteren, wo Semiramis in der Hölle ihrer Herrlichkeit erscheint, haben an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihres Gleichen. Was die Rollenvertauschung zwischen der Königin und Ninus und das darauf gegründete dunte Vericspiel mit seinen Täuschungen und Attrappen betrifft, so kann man diese Auftritte comödienhaft nennen, wenn man nur zugibt, daß es die sinnreichsten Comödienscenen sind, die je geschrieben wurden, und daß sich in den Schicksalen dieser Vitzkeller, Dankenden, Günstlinge die reifste Beobachtung und die schalkhafteste Weisheit offenbart.« K. Immermann.

Theater von Buen Retiro öffnete Philipp IV. allen Talenten seiner Zeit eine glorreiche Palastra, und alle Künste brachten wetternd ihre Gaben in diesem Tempel der Illusion und süßer Freuden dar. Die Musik, früher auf die Guitarte und den einfachen Gesang beschränkt, erhob sich zu der hebe-
 12 ren Kunst der Harmonie, indem schon drei- und vierstimmig gesungen wurde; der Tanz fügte seine gemessenen und ausdrucksvollen Bewegungen hinzu, um die Illusion und den Reiz der Augen zu erheben und die Malerei vermehrte die Gegenstände dieser Illusion, indem sie den durch die Mechanik ersundenen Maschinen und Decorationen anmuthige und bedeutungsvolle Formen ließ und Alles mit der Magie ihrer Farben belebte; die Poesie endlich, von den verschwisterten Künsten gehoben, entfaltete ihre Kräfte und breitete ihre Flügel aus, und indem sie durch alle Zeiten und Regionen schweifte, war in der Geschichte und in der Natur und in der Politik keine That und kein Ereigniß, das sie nicht nachgeahmt und auf die Scene gebracht hatte. So bereicherten sich denn alle Talente, in dieser Bahn Weisheit oder Vortheil zu erringen; weder Amt noch Stellung noch Stand hielten irgend Einen von dem eröffneten Pfade des Ruhmes zurück, und indem Alle durch Protection und Belohnung ermuntert wurden, sah man, wie hoch sich das Talent, wenn von Macht und Achtung gehoben, aufschwingen könne. Von den zahllosen Dramen, welche durch diesen Wettkampf hervorgerufen wurden, hören wir einige noch immer mit Vergnügen auf unserer Scene; aber die von Calderon und Moreto, welche damals den ersten Preis gewannen, sind auch heute noch vor allen anderen unser Entzücken, und werden es bleiben, so lange wir unser Ohr nicht der lieblichen Stimme der Musen verschließen.“
 Dem Zwecke, die Hoffen zu verherrlichen, entsprechend,

sind die hier in Rede stehenden Dramen fast sämmtlich auf theatralische Pracht berechnet, und Wettererscheinungen, Erdbeben, Feuerregen werden von dem Dichter sehr absichtlich herbeigeführt, um dem Maschinisten und Decorateur von Buen Retiro zur Entfaltung seiner Künste Gelegenheit zu geben. Sehr häufig sind auch Gesangsstücke eingelegt, und diese, verbunden mit der übrigen bunten scenischen Erscheinung, führen einen opernartigen Charakter herbei; indessen geht die Poesie nicht in der Musik unter, die Schwesterkunst wird nur zu Hülfe gerufen, um auf ihre Art den Gehalt der Dichtung zu vervollständigen. Nur von einem dieser Schauspiele, *La purpura de la Rosa*, wird berichtet, es sei ganz gesungen worden. Was den dichterischen Werth anlangt, so gehören einige zu den vorzüglichsten Werken Calderon's und tragen die antiken Mythen auf die sinnigste Weise im Style der Romantik vor; der dichterische Verstandtheil bleibt hier immer die Hauptsache und braucht die äußere Pracht nur als ein reizendes Gewand. In anderen dieser *fiestas* dagegen bemerkt man nur allzu sehr, daß der Dichter mehr auf Verstellung arbeitete, als dem drängenden inneren Impulse folgte; der überwiegende scenische Pomp, der die hier und da aufsuchtenden poetischen Zunker ersticht, kündigt den Verfall der Bühne an und scheint den Dichter in diesen Verfall mit hinabzureißen. Daß übrigens spanische Motive, Figuren und Situationen, daß castilianische Eifersucht und Rache in die alte Fabelwelt hineingetragen sind, und moderne Namen sich unter die griechischen mischen, wird Niemand befremden, indem in allen diesen Dichtungen die Mythologie durchaus wie etwa eine phantastische Sage aus dem Kreise von Karl dem Großen behandelt ist.

Da das Wesentliche des Inhalts der mythologischen Schauspiele schon durch den Titel angegeben wird, eine genauere

Anschauung von Calderon's Behandlungsweise des Stoffes aber nur durch sehr weitläufige, und hier nicht verthetete, Beirerchungen gegeben werden könnte, so begnügen wir uns in Bezug auf die folgenden Stücke mit einigen Andeutungen.

El mayor encanto Amor. Die Homerische Circe hatte, bevor sie zu unserem Dichter gelangte, vielfache Wandernngen durch die Werke der romantischen Dichter gemacht; wir erinnern nur an die Morgana im Lancelot und bei Bosardo, an Ariost's Alcina und Tasso's Armida. Calderon hat in einer Dichtung, deren Grundlage Odysssee X. 135 — 574 und XII. 8 — 141 ist, einige Züge aus seinen romantischen Umbildungen der alten Sage, namentlich aus dem befreiten Jerusalem, Ges. 16., und dem Orlando furioso, C. 6. aufgenommen. — Ganz wiedergeboren mit allen ihren Reizen ist die alte Fabel in diesem Drama, aber in durchaus neuer, überall das Gepräge des Romantischen tragender Gestalt. Wie die Gefährten des Ulyss beschrict wurden von der Schönheit der Circe und ihres paradiesischen Aufenthalts, so fühlt sich auch der Leser angehaucht vom Sauseln der Wolken, und glaubt sich auf ein Zaubereiland versetzt, von dem er hinabblidt auf das blaue Meer, auf die himmlischen Küsten, die sich schmachtend an seinen Füßen schmiegten und auf die sanft geschwungenen, wie von Liebeslust schwellenden Flügel.

El Golfo de las Sirenas, eine Fischer-Eplog (Egloga Piscatoria), ist eine Fortsetzung des vorigen Stückes, und stellt die Verfolgungen dar, die Odysssee vom Jorn der Circe und der Venus zu erleiden hat. In Scylla und Charybdis sind die Verführungen der Vernunft durch die Sinnenreize allegorisiert.

El monstruo de los jardines. Der alte Nyctus, der

in diesem Drama behandelt ist, wird aus cyllischen Dichtern erzählt im Scholium zur Ilias XIX. 332; Calderon aber schöpft wohl zunächst aus Ovid Metamorph. XIII. 162 und Araamat. I. 689. Achill, von seiner besorgten Mutter in Waldeinsamkeit und aller Welt verborgen aufgezogen, vermag, zum Jüngling aufgewachsen, der Sehnsucht nach dem Leben nicht länger zu widerstehen und entflieht seiner Klause. Von den Reizen der Deidamia gefesselt, hält er sich in Weibertracht und lebt, von Niemand erkannt, in stiller Liebestrunkenheit am Hofe der schönen Fürstin, bis der Ruf des Krieges in dies arladißche Leben dringt und seine Seele aus dem Taumel griffsinnlicher Trunkenheit zu den höheren Pflichten des Mannes weckt. Das üppig-weiße Licht, das über diesem Gemälde liegt, der sanfte Schwung der Lyrik, der es durchhaucht, die lieblichen Schilderungen der zartesten Liebeschwärmerci, die Ficht und der Glanz in den Fellen am Königshofe von Ephyros und im Hintergrunde das Kriegsgetümmel der griechischen Helden, — dies Alles vereinigt sich, um Hörer oder Leser in einen Rausch des Entzückens zu versetzen.

Eco y Narciso, ein Gegenstück zu dem vorigen und ihm in keiner Hinsicht untergeordnet, ist nach der bekannten Fabel in Ovid's Metamorphosen III. 359 — 510. Es wurde nach der Andeutung am Schlusse auf höheren Befehl geschrieben und zum ersten Mal vor dem König und der Königin auf der Bühne von Buen Actiro aufgeführt. »Wie auflösend in Wohlklang — sagt Nalzburg — ist dies arladißche Gedicht vom Narciss! Eine Oper in Worten! Hier wird uns der musikalische Genuß auch ohne begleitende Musik klar. Auf das höchst Ergreifende und Auffallende ist es hier minder abgesehen; es ist ein süßes Spiel in dem grüngoldigen Arladien mit seinem rein-blauen Himmel; alles Tragische darin

darf auch nur spielend berühren und zerfließt zauberisch zum sanften Gesange melancholisch schwingender Saiten. Das ganze Gedicht ist Ton und Melodie, und trotz des Gewittersturms umspielt uns die reizende Katastrophe wie ein sanftes fernes Saitenspiel.¹⁰⁾

Ni Amor se libra de Amor behandelt das liebliche Märchen von Amor und Psyche, dessen Cuelle Apulejus ist, auf so vorzügliche Art, daß man diesem Drama einen der ersten Plätze unter den Calderon'schen Studien dieser Gattung anweisen muß. Von den übrigen mythischen Schauspielen unterscheidet es sich durch die unverkennbar hervortretende Symbolik. Der letzte Theil der Apulejischen Erzählung, die Neue und Strafe der Psyche, ist sehr abgefügt. — Schon Lope de Vega hatte ein Drama Psiquis y Cupido geschrieben (s. Vorrede zum Peregrino), das aber nicht mehr vorhanden zu sein scheint.

Zelos aun del aire matan. Mit der Fabel von Cephalus und Procris aus Ovid Metam. VII. 794, ist Herosirat, der den Tempel der Diana in Brand steckt, sehr kunstreich in Verbindung gebracht. Auch dieses Drama gehört zu den vorzüglichsten der vorliegenden Classe und enthält wahrhaft gemalte Portien.

El Faeton oder el hijo del Sol Faeton. Ein Festspiel, in dem Calderon die bekannte Mythe aus Ovid's Metam. I. 748 ff. und II. 1. ff. mit großer Freiheit behandelt und nach vielen selbst erfundenen Motiven verändert hat.

10)

Welche Zauberwiltst
Ist es Oph und Uid?
Wann jedes Bildniß,
Jedes Wort Muth!

Malra.

Phaethon und Jeleus sind beide in die Thetis verliebt und der Erstere verliert beim Versen des Sonnenwagens die Besinnung, weil er sieht, wie Jeleus die Thetis mit Gewalt entführt.

Apolo y Climene kann als erster Theil des Factante angesehen werden. Clymene, Tochter des Admet, wird aus Furcht vor einem Draken in einer Wüdnis erzogen. In diese wird dann Apollo von Jupiter hinabgeschleudert. Hiermit ist die Liebe der Elpis zu Apoll aus Ovid Metam. IV. 256 und der Umgang des Jephysus mit Alora aus Ovid Fasti V. 195 in Verbindung gebracht. Das Drama trägt trotz vorzüglicher Einzelheiten (wobin namentlich die nächtliche Garten Scene mit dem Hasch- und Versteckspiel zwischen den verschiedenen Liebespaaren gehört) eine gewisse immer Petre und Heilheit zur Schau, welche hier, wie noch in mehreren anderen Stücken dieser Gattung beweist, daß das Dichterfeuer nicht immer erperlebert, wenn ein König es befehlt.

Los tres mayores Prodigios. Der Ort der Aufführung war wahrscheinlich der Garten von Buen Retiro. Die Bühne hatte drei Abtheilungen neben einander, auf denen die drei Akte von drei verschiedenen Truppen gespielt wurden. Dies Festspiel ist eine der schwächsten Productionen unseres Dichters.

Fortunaa de Andromeda y Perseo. Der Inhalt dieses, mit viel Musik und Decorationen versehen, aber zugleich auch mit reicher Poesie prangenden Drama's ist aus Ovid Metam. IV. 609 ff., die Grotte der Noepheus aus Metam. XI. 502, und die Darstellung des Tartarus aus Metam IV., 432.

La hera, el rayo y la púrpura. Ein opernhaftes Stück Handlung von höchst buntem Inhalt und reichlich mit Wundererscheinungen, Gesängen und Tänzen aufgezückt. Der per-

tische Gehalt welegt nicht eben schwer. Die Mythen von Anarete und von Pygmalion (aus Ovid's Metamorphosen XIV. 694 und X. 243) sind mit einer dritten Fabel von eigener Gründung des Dichters verunkert.

El Laurel de Apolo, nach des Dichters eigenen Worten „seine Comédie, sondern nur eine kleine Fabel, in welcher, wie bei den Italienern, abwechselnd gesungen und gesprochen werde.“ Der Stoff, die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer, Apollo's Sieg über Pythion und sein Streit mit Cupido, ist aus Ovid Metam. I. 438 ff. Am Schluß wird dem König der Lorbeer überreicht.

La Púrpura de la Rosa behandelt die reizende Mythe von Venus und Arcus nach Ovid Met. X. 563 in sehr zierlicher Weise. Auch die Foa mit allegorischen Figuren hat sich erhalten. Das Stück selbst besteht nur aus einem Akt und ist nach der spanischen Terminologie keine Comedia, sondern eine Zarzuela, wie es auch in den alten Editionen genannt wird. Die neueren Ausgaben des Calderon haben Unrecht, die genannten Zeichnungen in den Ueberschriften der Schauspiele wegzulassen.

Amado y aborrecido. Nur die Namen sind aus der Mythologie, die sinnvolle Gründung gehört ganz dem Calderon. Es ist ein Streit zwischen Venus und Diana, ob Haß oder Liebe stärker sei; sie erproben dies an einem Sterblichen; die Wage schwangt lange, aber endlich siegt die Liebe.

Fineza contra fineza, im Inhalt dem vorigen verwandt und gleich diesem von selbsterfundener, nur an die Mythologie geknüpften Plan. Weder Gründung noch Ausführung erheben sich über die Mittelmäßigkeit. Beim dritten Akt mag dem Dichter die Geschichte von Elino und Sapphronia im Lasse vorgekommen haben.

Fieras asomina Amor behandelt die Thaten des Hercules. Das Maschinenwesen, das dabei zur Anwendung kam, muß höchst complicirt gewesen sein, denn fast alle dem Hercules zugeschriebenen Heldenthaten gehen hier auf der Bühne vor sich. Unter Anderem erklimmt er den Gipfel des Parnassus, schwingt sich dort auf den Pegasus und reitet dann durch die Küste davon, um den Drachen, der die Äpfel der Hesperiden bewacht, zu bekämpfen. In der Loa sind der österrichische Doppeladler, der Phönix, der Pfau, die zwölf Monate und die zwölf Zeichen des Thierkreises die handelnden Personen. — Den Werth des Ganzen kennen wir nicht eben hoch anschlagen.

Von sehr ähnlicher Composition, wie die mythologischen, und gleichfalls auf Reizung der Sinne durch sinnlichen Pomp und häufigen Decorationswechsel berechnet, sind die meisten derjenigen Schauspiele, deren Inhalt Calderon aus älteren Romanen und Gedichten geschöpft hat. Nach den Worten im *Maestro de danzar*

Los locuras

De Esplandian y Belianis,

Amalia y Beltranebra

A pesar de Don Quijote

Hoy à vivir han mucho

Kann man sich wundern, daß der Dichter die abenteuerlichen Erfindungen der Ritterbücher auf die Bühne gebracht habe, und es ist in dieser Hinsicht spöttisch bemerkt worden, die Riesen, Riesen und bezauberten Frauen des Amadis und Esplandian hätten sich, nachdem Don Quixote sie aus den Büchern vertrieben, auf das Theater gestürzt; allein Niemand wird zweifeln, daß Calderon die wüste Phantasie seiner

in dem extravaganteren Wunderbaren schwelgt. Der Kriegszug Karl's des Großen gegen den Saracenischen Riesen Hierabrah, die rastlosen Kämpfe zwischen den maurischen und den christlichen Kittern, das fernhafte Vocal mit dem grünen Fluß, der entstehenden und verschwindenden Zauberbrücke und dem magischen Schloß, das auf den Kopf eines bronzernen Zwerges gegründet ist. — dies bietet den Rahmen zu der Liebesgeschichte des Guido von Burgund und der Floripes dar. Ersterer ist nebst anderen fränkischen Kittern von Hierabrah gefangen und in das verzauberte Castell gesperrt worden, um am nächsten Morgen getödtet zu werden. Floripes, die Schwester des Hierabrah, dringt in den Kerker des Geliebten und ermordet die Wächter desselben; aber Hierabrah eilt herbei und belagert das Castell, um seine Schwester, so wie die christlichen Kitter durch Hunger zur Uebergabe zu zwingen. Bei einem Ausfalle wird Guido gefangen genommen, und eben soll er, trotz der Pitten der Floripes, hingerichtet werden, als er durch seine Kampfgenossen wieder befreit wird und sich nun durch das Heer des Hierabrah schlägt, um Kaiser Karl Nachricht von der hilflosen Lage seiner Pairs zu bringen. Der Kaiser ist von dem Saracenenreiche durch einen furchtbar tosenden Fluß getrennt, über welchen nur die Brücke

die des Hierabrah mit der Brücke von Mantible erlogen sei? Das Alles, behaupt' ich, ist so wahr, wie daß es jetzt Tag ist. — Die älteste Behandlung der Sage von Hierabrah ist wohl das provenzalische Gedicht, das Immanuel Becker 1830 nach dem Manuscript herausgegeben hat. Die frühere Bearbeitung in Prosa scheint der Roman de Hierabrah le Géant, Genève 1478. Fol. (auf der Pariser Bibliothek) zu sein, und aus dieser ist wahrscheinlich der oben angeführte französische Roman hervorgegangen. E. Büsching's und von der Hagen's Buch der Liebe, Berlin 1809. S. XXXVI. ff., wofelbst auch S. 143 die alte deutsche Version zu finden ist.

von Mantible führt, die von dem Riesen Palafré bewacht wird; Guido aber stürzt sich mit seinem Rosse in die Wellen und gelangt so zu seinem Gebieter. Hircabraz, von der Flucht des Ritters unterrichtet, eilt nach der Brücke und bietet dort mit seinen Riesen auf der einen Seite dem Kaiser und dem andringenden Christenheere, auf der anderen den aus dem Castell unter Anführung seiner Schwester Floripes herbeieilenden Rittern Trop. Aber der Sieg entscheidet sich für die Christen, die Brücke wird von ihnen gestürzt, Hircabraz stürzt von derselben herab zu den Füßen des Kaisers hin, noch im Untergange seinem Ueberwinder drohend; Karl aber gibt Befehl, ihn milde zu behandeln, und Floripes reicht dem Guido ihre Hand.

El Jardin de Falerina behandelt die aus Bojardo ⁷²⁾ bekannte Heldenthat des Roland, wie er die Zauberfuntz der Fee Falerina besiegt und die in ihrem magischen Garten gefangenen christlichen Ritter und Damen befreit. Auch dieses Drama strahlt in dem vollsten Glanze der romantischen Rittersdichtung und spricht durch den Ael und die Zartheit der Gesinnung, durch den ächten Geist der Chevalerie, den es athmet, ebenso die Seele an, wie es durch die Pracht der Maschinerie die Phantasie entzückt.

El castillo de Lindabridis. Ein von Wunderbegebenheiten, unglaublichen Vorfällen und Thaten, kurz von den magnanime menzogne des phantastischen Ritterthums Strophen.

⁷²⁾ Der Orlando innamorato des Bojardo war schon früh durch zwei Uebersetzungen in Spanien heimisch geworden. Die älteste in Prosa führt den Titel: Espejo de Cavallorias. Sevilla 1535 y 1536; die folgende ist von Fern. Garrido de Villena, Alcalá 1577 und Toledo 1581. Aus einer dieser Uebersetzungen hatte wohl Lope de Vega seinen Jardin de Falerina geschöpft, den er in der Barrede zum Peregrino nennt. Die Dichtung ist bei Bojardo C. II, C. 3, 66 ff. und Canto 5, 16.

des, aber überaus anmuthiges Gedicht, das seinen Stoff aus dem berühmten Roman *Cavallero del Fecho, Espejo de Principes y Caballeros*, entlehnt ⁷³⁾. Die Tartarische Prinzessin Lindabritis ist durch ihren Bruder vom Throne verdrängt worden, und dieser will ihr nicht anders den geraubten Platz wieder einräumen, als wenn sie einen Gemahl findet, der ihn selbst an Tapferkeit und Weisheit übertrifft. Nun durchreißt sie in einem durch Zauberkunst gebauten Palaste die Rüste und schneidet von Land zu Land, um den Gatten, dessen sie bedarf, ausfindig zu machen. Die Zahl derer, welche, von ihren Reizen und der glänzenden Aussicht gelockt, sich als die Würdigen zu bewähren hoffen, ist sehr groß. Die Kämpfe der Nebenbuhler und verschiedene, mit der Haupthandlung verflochtene Abenteuer des Ritters Phobus und des Prinzen Rossiter erfüllen nun das Stück, das mit dem großen entscheidenden Turnier und mit der Vermählung von Rossiter und Lindabritis schließt.

Hado y divina de Leonido. y Marlisa ⁷⁴⁾. Nach Vera

⁷³⁾ Bibliographische Nachweisungen über diesen ein so berühmten und in fast alle europäische Sprachen übersehten Roman, welcher die unsterblichen Thaten des Sonnenritters und des Prinzen Rossiter, der beiden Söhne des großen Kaisers von Verbacio, so wie nicht minder die wunderbaren Liebeshatten der höchst schönen und vortheilhaften Prinzessin Glaciana enthält, gibt am genauesten und vollständigsten Grasse in dem *Lehrbuch der Literaturgeschichte* Band II. Abth. III. erste Hälfte S. 315 und 411.

⁷⁴⁾ Der Inhalt ist im wesentlichen aus Bojardo *Orlando innamorato*, T. II. C. 1. 70 ff. und Ariost 26, 26 — 28 und 39 ff., doch mit vielfachen Veränderungen, welche wahrscheinlich machen, daß Calderon nicht unmittelbar aus den genannten Quellen, sondern aus spanischen Romanen schöpfte, welche die ursprüngliche Sage schon umgestaltet hatten. Die Geschichte der Marlisa der kriegerischen Schwester des Königs (welchen letztern Calderon Leonido nennt) findet sich schon im *Aspramonte*, dem ungedruckten Tien Buch

Tassie das letzte Werk des Calderon, im einundachtzigsten Jahre des Dichters geschrieben. Gleichwohl haben wir hier die Mut einer Jünglingsphantasie und nur wenige von den Schwächen, welche den übrigen Schauspielen aus der späteren Lebenszeit unseres Autors eigen sind; wie B. Schmidt richtig bemerkt, scheint das Licht vor dem Erlöschen noch einmal hell und stark aufgelodert zu sein. Die Handlung mit dem reichen Wechsel ihrer verschiedenartigen Bilder und Situationen, mit ihren, sich in Liebe und Kampf so kühn umherirrenden Rittern und ihren amazonenhaften Frauen, zieht wie ein lieblicher Traum an dem Geiste vorüber, eine sanfte Liebeschwärmerie durchdringt die Empfindungsbilder, und die bald erhabene und süßne, bald anmuthige und holde Sprache trägt den reichsten Schmuck hinzu, um den Reiz des Ganzen zu erhöhen. Es lohnt daher wohl der Mühe, den Inhalt der Dichtung hier näher anzugeben. Arminda, Fürstin von Trinatrien, und ihre beiden Anbeter, die Fürsten von Rusland und von Schwaben, verfolgen den Leonido mit gezückten Waffen, und dieser hat nur eben noch Zeit, sich mit einem treuen Gefährten in eine Barke zu werfen und schnell rudend seinen Verfolgern zu entgehen. Der Glückling hat unerkannt bei einem Turnier Arminda's Bruder getödtet, weil dieser geprahlt, seine Braut Mitilene sei die schönste Dame auf Erden. Arminda verspricht demjenigen ihre Hand, der ihr den Mörder todt oder lebendig ausliefern werde, und die Fürsten eilen davon, um den süßen Lohn zu

der Reali di Francia und war einzeln behandelt in La Marchisa di P. Aretino, v. l. c. 2. : Marchisa Bizarra di Giov. Battista Dragoncino da Fano, Venezia 1531, 4to; und Amor di Marchisa del Danese Cataneo, Venezia 1562. — S. B. Schmidt über die italienischen Heldengedichte aus dem Augenblicke Karl's des Großen, S. 277.

erringen. — Die Scene wird von Trinakrien nach Mitilene verlegt. Leonido landet mit dem Gefährten, wirft Rüstung und Schild in eine am Strande befindliche Grotte und eilt, ein Obdach suchend, weiter. Marfisa, in Helle gehüllt, tritt aus der Grotte, findet die Waffen und wird von einem abnungsvoll sehnüchtigen Gefühl ergriffen; der alte Zauberer Argante aber führt sie mit Gewalt in die Höhle zurück. Jetzt tritt die Fürstin Mitilene mit glänzendem Gefolge, unter Musik und Gesang auf; sie will aus Neugier Marfisa rauben, und die Musik soll ihr dazu behülfslich sein, da Hirten, welche die wunderbare Bewohnerin der Grotte oft in der Ferne gesehen, ihr berichtet haben, dieselbe werde von den Klängen der Musik unwiderstehlich angezogen. Neue Vorfälle jedoch hindern diesen Voratz; Leonido, sich für einen schiffbrüchigen Kaufmann ausgebend, wirft sich hülflos zu Mitilenes Füßen nieder, und gleich darauf langt die Nachricht an, ihr Bräutigam sei von Leonido getödtet. Die Fürstin gelobt Rache und eilt davon, indem sie verkündigt, das Erbrecht auf den Thron von Trinakrien sei durch jenen Tod ihr zugewallen. Leonido, froh daß man seiner nicht weiter achtet, bleibt allein zurück; da tritt ihm Marfisa entgegen und Beide werden gleich beim ersten Anblick von zärtlichen Gefühlen für einander ergriffen. Der Jüngling will die Schöne ihrem finsternen Aufenthalt entführen, da stürzt die Furie Megara, von Argante aus der Hölle beschworen, hervor und fliegt unter Sturm und Erbeben mit Marfisa durch die Lüfte davon. — Im zweiten Akt ist Alles wieder ruhig; Leonido naht sich von neuem, um seine Waffen zu holen und Marfisa zu sehen, wälzt das Felsstück von der Grotte zurück und erblickt die Jungfrau in einer Halle von Kry stall inmitten holder Nymphen, die sie schmücken und ihr Ehr durch lieb-

liche Gesänge erfreuen. Der Zauberer Argante hat seine Pflegetochter mit diesen Herrlichkeiten umgeben, um sie mehr an die Grotte zu fesseln; ein Schicksalspruch nämlich bedroht sie mit der Gefahr, den, welchen sie am meisten liebt, zu tödten oder von seiner Hand zu sterben. Leonido tritt zu Marfisa und erzählt ihr seine Lebensgeschichte, wie er als ausgelegter Säugling von dem Herzog von Toscana gefunden worden sei und später, zum Ritter auferzogen, aus Liebe für Arminda bei'm Turnier deren Bruder getödtet habe. Marfisa zeigt ihm in einem Zauber Spiegel die Geliebte, wie sie, unterstützt von den beiden Rürsten, nach dem Mörder ihres Bruders späht. Die Liebe treibt den Leonido trotz der ihm drohenden Gefahr von dannen; vor der Trennung von der Grottenbewohnerin aber tauschen Beide noch zwei Kleinode aus, welche sie seit ihrer Jugend tragen und welche sie zu ihrem Erkennen sich ganz ähnlich finden. — Die nächste Scene ist wieder in Trinakrien; Mithene landet mit gewaltigem Heere, um die Insel zu erobern, und schon steht Arminda ihr mit den übrigen Kampferüstet gegenüber, da entsteigt Megära dem Krater des Aetna, Feuer- und Lavaströme ergießen sich nach allen Seiten und Mithene flieht auf ihre Schiffe. Arminda schwebt in Gefahr, in ihrem Zelte zu verbrennen, Leonido aber, in gemeine Kriegertracht geküßt, rettet sie von dem Flammenode. — Im dritten Akt sind wir in Arminda's Palast. Casimiro, Oheim der beiden sich bekriegenden Rürstinnen, ist gekommen, um ihren Streit beizulegen; der Anblick Leonido's, welcher als Ketter Arminda's freien Zutritt im Palaste hat, erfüllt ihn mit einem seltsamen Gefühl. Arminda (welche den Mörder ihres Bruders nicht von Angesicht gesehen hat, nur weiß, daß er Leonido heiße, und daher auch ihren Lebensretter, der einen falschen Namen

angenommen, nicht als solchen erkennt) trägt dem Leonido, zu dem sie eine sanfte Neigung bliden läßt, auf, den Mörder zum Zweikampf auf Tod und Leben zu fordern; ihre Hand soll der Lohn des Siegers sein. Leonido bleibt bekürrt zurück, sein Freund aber reißt ihn aus der Verwirrung und erbietet sich, seine Waffen zu holen, sie anzulegen und sich dann als Leonido ihm gegenüber zu stellen. — Wieder sieht man die Grotte auf Mitilene; der Freund tritt auf, die Waffen zu holen, aus dem Hinterhalt aber erschöpft ihn der Fürst von Schwaben, in dem Glauben, Leonido vor sich zu haben. Auch Marfisa glaubt, ihr Freund sei geblieben, küßt sich, da sie von der Herausforderung hört, um die Schmach des feigen Ausbleibens von ihm zu wälzen, in seine Kühlung und eilt, Argante's Haubergewäch zerbrechend, nach Trinakrien. — In der letzten Scene sind die Turnier-Schranken vor Arminda's Palast errichtet. Marfisa und Leonido stehen sich zum Kampfe gegenüber; sie erkennen sich und kämpfen daher nur mit Tagen. Casimiro trennt sie und fragt nach ihrer Herkunft. An den Kleinoden, die sie ihm überreichen, erkennt er sie als seine Zwillingesinder, ihm von Markhilde, Prinzessin von Trinakrien, heimlich geboren. Die Geschwister sind von ihrer Mutter nach der Geburt im Geheimen an Casimiro gesendet worden; bei einem Schiffsbruch an der Toskanischen Küste wurde dann die Tochter von Argante geraubt, der Sohn von einer Löwin gesäugt. Nach dieser Aufklärung reicht denn Leonido seine Hand an Arminda, der Fürst von Rußland die seine an Marfisa, und Mitilene vermählt sich mit dem Fürsten von Schwaben.

An andere Romane und Novellen lehnen sich folgenden Städte:

Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea

Nach dem berühmten Roman des Heliodor⁷¹⁾, den schon Cervantes bei seinem *Pérriles* vor Augen hatte. Aus der Fülle zum Theil abenteuerlicher, zum Theil anziehender und interessanter Begebenheiten, welche in diesem Roman zusammengekrängt sind, durften nur einige der erheblichsten für das Drama benützt werden. Auch diese sind noch hinreichend, um dasselbe mit einer sehr bewegten äußeren Handlung auszustatten; ihren höchsten Werth aber erhält die Dichtung Calderon's durch die sittliche Schönheit und Reinheit, welche sie durchdringt, durch die unvergleichliche Schilderung, wie die junge Jungfräulichkeit der Heldin und die reine ablige Gesinnung ihres Geliebten unter den Tragisalen und feindseligen Verwickelungen des Lebens immer herrlicher strahlt.

Argenis y Poliarco. Nach dem lateinischen Roman *Argenis* von John Barclay, welcher durch zwei Uebersetzungen von Josef Pellicer de Salas und von Gabriel Correa (beide Madrid 1626) in Spanien bekannt geworden war. Bekanntlich enthält dieser Roman eine Schilderung der politischen Geschichte Frankreichs unter Heinrich III., und unter fingierten Namen die Darstellung der berühmtesten Männer jener Zeit, unter denen Philipp II. im gebihrigsten Lichte erscheint⁷²⁾; Calderon aber hat von allen diesen Beziehungen abstrahirt und sich einzig an die Fabel als solche gehalten.

⁷¹⁾ Die geleseste französische Uebersetzung der *Äthiopica* des Heliodor war die von Aniot, die zuerst in Paris 1549 erschien; aus dieser war die spanische von Hernando de Rena, Alcalá de Henares 1597, geflossen, welche dem Calderon vermuthlich als Quelle diente.

⁷²⁾ In der Ausgabe Joannis Barclaii *Argenis*, nunc primum illustr. a Theodoro Bugnotio, Lugd. Batav. 1685, 2 vol., findet man den Schlüssel zu den oft schwer verständlichen Anspielungen dieser poetischen Dichtung.

Amor, honor y poder ist nach einer, übrigen auf historischem Grunde ruhenden, Novelle des Pandello (II Nov. 38). Die Hauptpersonen sind Eduard III., König von England, und Isabela von Salverie (die Gräfin von Salisbury). Dies kann zu interessanten Vergleichen mit dem herrlichen altenglischen Drama Edward the Third and the black prince Anlaß geben, das neuerdings mit vollem Rechte dem Shakspeare vindicirt worden ist. Beide Stücke sind unermesslich verschieden. Shakspeare hat offenbar nicht nach der Novelle, sondern nach der historischen Uebersetzung gearbeitet; die Liebe Eduard's zu der schönen Gräfin fällt bei ihm nur die ersten Akte; die energische Frau weiß durch einen kräftigen Entschluß ihre Tugend zu schützen und den König auf die Bahn der Heldengröße zurückzuführen, und die Thaten, welche der Monarch nach Ueberwindung seiner Leidenschaft vollbringt, bilden den Inhalt der zweiten Hälfte des Drama's. In der spanischen Comédie dagegen dreht sich Alles um den Kampf zwischen Ehre, Macht und Liebe; Eduard, leidenschaftlich in die schöne Gräfin verliebt, will ihr, da er durch Ueberredung nicht zum Ziele kommen kann, Gewalt anthun; sie aber weiß klug alle seine Listen zu vereiteln und ihm mit dem Adel ihrer Gesinnung vergeselt zu imponiren, daß sich seine sinnliche Liebe in Hochachtung und Verehrung verwandelt; dann, nachdem der Streit jener drei Mächte versöhnt ist, reicht sie ihm von freier Hand ihre Hand.

Zunächst sind nun verschiedene Schauspiele zu nennen, die, gleich einigen der zuletzt erwähnten, von phantastischem Inhalt und auf theatralisches Gepränge angelegt sind, aber, wie es scheint, ganz auf eigener Erfindung des Dichters beruhen. Könnte es unsere Absicht sein, den Calderon nur von seiner glänzenden Seite zu zeigen, so dürften wir diese Pomp-

Rücke süßlich übergeben; denn man gewahrt hier bei aller Punctheit und allem Reichthum des Inhalts eine gewisse Natürlichkeit und innere Vertheil, welche durch die Ueberfülle des äußeren Schmucks nicht verdeckt werden können. Das Personal dieser Stücke besteht mehrertheils aus Prinzen und Prinzessinnen, die von allen Enden Europa's herbeikommen und die Spielbälle der seltsamsten Begebenheiten sind, allein uns keine rechte Theilnahme abzubringen wissen. An sonderbaren Abentheuern, an Zweikämpfen, an Serenaden bei'm Mondschein, an geheimnißvollen Grotten, aus denen Drafelsprüche hervorschallen, an alten Schlössern inmitten einsamer Gärten ist freilich kein Mangel; aber alle diese Reizmittel der Romantik, wie manche an sich fesselnde Scene sie auch herbeiführen, vermögen nicht so viel, daß sie uns den Mangel an innerem Kunstgehalt übersehen ließen. Hierher gehört die Comödie *Afectos de odio y amor*, unter deren Heldin *Christerna* allem Anschein nach die Königin *Christine* von Schweden gemeint ist. Von der fabelhaften Geographie in diesem Stück kann man sich einen Begriff machen, wenn man hört, daß hier gesagt wird, die Donau mache die Gränze zwischen Schweden und Rußland; die Hauptpersonen außer der Königin sind der Herzog von Rußland und die Herzöge von Albanien und Persien; einige Trefflichkeiten der komischen Partien können die Geisteslosigkeit der crassen nicht aufwiegen. Von ähnlicher Beschaffenheit und wahre Spektakelstücke sind *Auristela y Lisidante* und *Los tres afectos de Amor*. Etwas höher steht, obgleich aus denselben Elementen zusammengesetzt, *el Conde Lucanor*, ein phantastisches Stück, dessen Schauplatz zwischen Aegypten und Toscana wechselt und in dem ein Fürst von Rußland und ein Prinz von Ungarn neben dem Herzog von Toscana, dem Sultan und einer ägyptischen Jau-

berin die Hauptrollen haben; es fehlt hier nicht an anmuthigen und poetischen Details, aber die opernhafte Haltung des Ganzen und das oft Geschraubte der Darstellung drängen diese einzelnen Schönheiten wieder in den Hintergrund. Mit der berühmten gleichnamigen Novellenammlung des Prinzen Juan Manuel hat dieses Stück durchaus keine Gemeinschaft.

Die Aufzählung der Calderon'schen Werke führt jetzt zu einer Reihe von Dramen, welche nicht füglich anders bezeichnet werden können, als mit dem freilich sehr allgemeinen Namen „romantische Schauspiele.“ Diese Stücke, die sämmtlich der freien Erfindung des Dichters anzugehören scheinen und deshalb unter den obigen Rubriken keinen Platz finden konnten, die aber im Inhalt zu ernst sind, als daß sie zu den Lustspielen gezählt werden dürften, werden hier denn unter jener umfassenden Benennung, unbeschadet der Berichtsartenartigkeit der in ihnen herrschenden Elemente, zusammengestellt.

El pintor de su deshonra. Wenn irgend Jemand geneigt sein sollte, an dem Genius unseres herrlichen Castilianers zu zweifeln, so möchten wir ihm diese wunderbare Tragödie vorhalten, die unstreitig zu dem Höchsten gehört, was Calderon geschaffen, und allen Zauber der romantischen Poesie mit ergreifender Tiefe der Seelenschilderungen und einer erschütternden tragischen Wirkung verbindet. Der erste Akt spielt in der Wohnung des Gouverneur's von Gucia, welcher Lectore in der Anfangsscene seinen Freund, den Spanier Don Juan Roca, mit dessen junger Gemahlin Seraphina bei sich willkommen heißt. Die Tochter des Gouverneur's, Porcia, schließt bald Freundschaft mit Seraphinen, und sie vertrauen sich gegenseitig die Geheimnisse ihrer Herzen. Jene erzählt, wie sie im Geheimen die Liebesbewerbungen des Prinzen Ursino empfangt, diese aber, wie sie mit feuriger Leidenschaft

von Porcia's Bruder, Don Alvaro, geliebt worden sei und dessen Reizung eben so lebhaft erwidert habe. Alvaro aber war zur See gegangen, und bald darauf hatte sie die Nachricht erhalten, sein Schiff sei in einem Sturme verunglückt und mit der ganzen Mannschaft versunken. Durch diese Nachricht in ihrem ganzen Sein zernichtet und zugleich von den dringenden Pitten ihres Vaters bestürzt, hat sie ihre Einwilligung zur Vermählung mit Don Juan gegeben. Seraphina sinkt bei der Erzählung ihres Schicksals, von Gefühl bewältigt, besinnungslos zu Boden, und Porcia eilt von dannen, um Hülfe herbeizuholen. In diesem Augenblicke tritt ein Fremder ein, erblickt die Ohnmächtige und beugt sich mit dem Ausdruck der lebhaftesten Theilnahme über sie; Seraphina schlägt die Augen auf, sinkt aber mit dem Schrei: Alvaro! von Neuem ohnmächtig zu Boden. Wirklich ist die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten unbegründet gewesen und er hat Mittel gefunden, sich nach dem Schiffsbruch zu retten. Die Scene des Wiedersichens der beiden Liebenden unter diesen Verhältnissen ist mit aller Zartheit und Vollendung geschildert, deren Calderon's Pinsel fähig war, und wunderbar erschütternd ist das hier beginnende Gemälde des Kampfes zwischen Pflicht und Liebe im Herzen der Seraphina. Die Unglückliche sucht mit aller Kraft ihrer Seele ihre Reizung zu bekämpfen, und erklärt dem Alvaro mit erzwungener Kälte, wie sie durch Pflicht und Herz an ihren Gemahl gebunden sei. Während dieser Unterredung ertönt ein Kanonenschuß; es ist das Signal, welches das Aufsegeln von Don Juan's Schiff verkündigt; Seraphina geht ab, um ihm in die Heimath zu folgen, und Don Alvaro bleibt in Hoffnungslosigkeit zurück. — Der zweite Akt zeigt uns Don Juan in seiner Wohnung zu Barcelona, wie er, ein leidenschaftlicher Freund der Malerei, beschäftigt ist, seine Gattin

zu portraetiren. Friede und Glück scheint bei dem Ehepaar zu wohnen und auch aus Seraphinen's Herzen die Erinnerung der Vergangenheit gehannt zu sein. Plötzlich, als Juan eben die Gattin allein gelassen hat, tritt ein Mann in Matrosentracht in das Zimmer; es ist Alvaro, der, die alte Liebe nicht vergessen lönnend, sich in dieser Verkleidung nach Barcelona begeben hat; er bestürmt Seraphinen's Herz mit neuen Bitten, allein sie stellt ihm so beredt und energisch das Vergeltliche und Thörichte seiner Wünsche vor, daß auch er den Entschluß faßt, seine Liebe zu bekämpfen und den Frieden der Geliebten nicht weiter zu stören. Die folgenden Scenen schildern in den reizendsten Farben die Lustbarkeiten des Carnevals am Meerestrande bei Barcelona. Don Juan hat mit seiner Frau die an der Küste gelegene Villa eines Freundes bezogen, und mischt sich oft unter die Schaaren des lustig-schwärmenden Volkes; dort begetet ihnen auch Alvaro, allein ohne sich ihnen zu nähern, und es scheint, als habe er seine Liebe besiegt. Eines Tages, als eben das fröhliche Getümmel am ausgelassensten auf und nieder wogt, erschallt der Ruf: „Feuer!“ Die von Don Juan bewohnte Villa steht in Flammen; die ohnmächtige Seraphina wird von ihrem Gatten herbeigetragen und der Obhut Alvaro's, den er nicht kennt, anvertraut; er selbst eilt von dannen, um anderen Gefährdeten Hülfe zu leisten, in Alvaro aber, dem die Geliebte auf diese Art in die Arme geworfen wird, schlägt die schon gedämpfte Leidenschaft plötzlich wieder in hellen Flammen empor, die Versuchung ist ihm zu stark, er trägt die fortwährend Ohnmächtige mit sich fort, bestiegt hastig sein Schiff und segelt mit seinem Opfer davon. Don Juan naht erst wieder, als das Schiff eben die Anker lichtet, entdeckt, wie er betrogen worden, und stürzt sich in die Wellen, um die Gliehenden zu erreichen. — Im dritten Akte

sind wie wieder nach Oaëto versetzt. Don Juan tritt als Maler verkleidet auf; er hat diese Tracht angenommen, um in ihr auf unbefangene Weise Zutritt in Privathäuser erlangen und den Räuber seiner Gattin entdecken zu können, an welchem er die Schmach seiner Ehre zu rächen brennt. Er wird beim Prinzen Ursino vorgestellt, und dieser ertheilt ihm den Auftrag, eine Schöne zu malen, die er in einer nahe Höflerwohnung kennen gelernt hat. Der Prinz nämlich besucht jenes Jägerhaus häufig, um dort heimliche Zusammenkünfte mit seiner geliebten Porcia zu halten; eben dorthin aber hat sich auch Alvaro mit Scraphinen geflüchtet, um vor dem Vater vertorgen zu sein, und die schöne Dame hat die Augen des Prinzen auf sich gezogen: Don Juan begibt sich an den ihm bezeichneten Ort und schlägt hinter einem Gitterfenster, von wo er die Reizende unbemerkt belauschen kann, seine Staffelei auf. Wer schildert seine Gefühle, als er Scraphinen erkennt! Sie liegt schlummernd da und spricht im Schläfe Worte, welche Würzen für die Reinheit ihrer Seele sind; aber ihre Unschuld kann sie nicht retten, sie muß als Sühnungsoffer für die in ihr dem Gatten angethane Schmach fallen. Der Monolog, in welchem Don Juan den Kampf seiner noch immer glühenden Liebe und seines Bewusstseins von der inneren Richtigkeit des Ehrengesetzes gegen die Macht der allgemeinen Sitte, der er sich fügen muß, schildert, ist tief erschütternd; da tritt Alvaro auf und schlägt die Schlummernde in seine Arme; in demselben Augenblicke fallen zwei Schüsse aus dem Hintergrunde, und der Räuber wie die Geraubte sinken blutend zu Boden.

Las manos blancas no ofenden. Eine der wundervollsten und reichsten Compositionen unter den Stücken dieser Gattung, zugleich durch die überaus kunstvoll angelegte und durchgeführte Intrigue anziehend und in den lautersten

Glanz einer ätherischen Poesie giraucht. Serafina, die junge Fürstin von Ursino, ist an ihrem Hofe von mehreren Freiern umdrängt, unter denen sie ihrem Vetter Federigo, der sie noch jüngst mit Lebensgefahr aus dem Feuer gerettet hat, besondere Gunst schenkt. Dieser Federigo aber ist, über die neue Reizung, seiner früheren Geliebten Visarda untreu geworden, und letztere begibt sich (nach jener von Tirso de Molina so vielfach ausgebeuteten Idee) in Männerkleidung und unter dem Namen des Prinzen Cäsar von Orbital an den Hof, um den Plan des Treulosen zu kreuzen. Zu gleicher Zeit hat der Prinz Cäsar selbst, ein Jüngling von auf fallender und beinahe weiblicher Schönheit, um seiner ihn mit ängstlicher Sorge hütenden Mutter zu entgehen, Weibetracht angelegt und sich in dieser Verkleidung auf den Weg nach Ursino begeben, wo er sich unter die Schaar der Freier mischen will; ein Zufall hindert ihn, seine Verkleidung zur rechten Zeit abzulegen, und so kommt er in der Frauentracht an den Hof der Serafina. Der neue Achill auf Ekyros erweckt nun in der Fürstin ein Gefühl der Liebe, das sie selbst nur für Freundschaft hält. Welche köstlichen Verwickelungen der Dichter aus diesen Fäden, zu denen noch andere herangezogen werden, entspinnt, möge man ahnen; sie in diesem beschränkten Raum darzulegen, ist nicht möglich. Dasi Serafina, als sich Cäsar zuletzt enthüllt, diesem, für welchen die Stimme ihres Herzens am lautesten sprach, ihre Hand reicht, und dasi Federigo von einer flüchtigen Aufwallung der Leidenschaft in die Arme seiner ersten Geliebten zurückkehrt, ist der Zielpunkt der Handlung.

Un castigo en tres venganzas⁷⁷). Zu den genialsten

⁷⁷) Seit Obiges geschrieben wurde, habe ich eine Comédie von Diamante. Quanto mienten los indicios y ganapan de desdichas,

Compositionen Calderon's gehört dieses Stück nicht, wenn gleich sich ihm ein lebendiges Interesse nicht absprechen läßt. Der Herzog von Burgund hat zuverlässige Nachricht, daß ein Ritter seines Hofes im verrätherischen Einverständnisse mit seinen Feinden stehe, weiß jedoch nicht, welcher von ihnen der Schuldige sei. Clotaldo, ein Günstling des Herzogs, in dem der Zuschauer von Anfang an den Verbrecher erkennt, sucht den Verdacht auf einen gewissen Federico zu wälzen; der Leporello zehrt, voll Entrüstung und in Gegenwart des Herzogs, das Schwert, und wird deshalb vom Hofe verbannt, worüber Clotaldo um so mehr triumphirt, als er sich hierdurch eines Nebenbuhlers um die Gunst der schönen Doña Flor, der Tochter des greisen Manfredo, entledigt. Federico muß, von der Geliebten und der Heimath scheidend, in's Exil wandern. Doña Flor, schon durch diese Trennung in Kummer gestürzt, wird gleich darauf durch ein anderes Ereigniß noch tiefer gebeugt. Eine ihrer Freundinnen hat den jungen Enrico, einen Neffen des Herzogs, zu einer geheimen Unterredung in ihre (Flor's) Wohnung geschieden; gerade befindet, dieser sich dort, als Clotaldo, der eine Jose besessen hat, eindringt; es entsteht ein Zweikampf zwischen den beiden Rittern, Enrico sinkt tödtlich verwundet zu Boden und Clotaldo eilt vermunnt und ohne erkannt zu sein davon. Das Schwertergeröll hat Manfredo herbeigerufen. Flor wird neben der blutenden Leiche getroffen, und, um ihre Ehre zu retten, sagt sie aus, sie habe den Enrico, der ein Attentat auf sie gemacht, niedergestossen. Manfredo ist in höchster Verlegenheit, denn wenn der Todte, der Neffe des Herzogs, in seinem Hause gefunden wird, so gelafen; dies behandelt ganz denselben Stoff, wie die Calderon'sche, und hiernach möchte Beiden entweder ein wahres Ereigniß oder irgend eine Novelle zum Grunde liegen.

droht seinem Leben Gefahr; er beschließt daher, die Leiche heimlich zu entfernen. Inzwischen hat Federico den Herzog und dessen Günstling Clotaldo auf der Jagd im Gebirge angetroffen; der Herzog hatte sich zum Schläfe hingestreckt und Clotaldo war herangeschlichen, um, zur Vollendung seiner Verrätherei, den Gebieter zu ermordeu; da sprang Federico hervor, entwand dem Verräther den Dolch und rettete dem Herzog das Leben; dieser erwachte von dem Kärn, sogleich aber mußte der schlaue Clotaldo die Sache so darzustellen, als wäre er selbst der Ketter, Federico dagegen der Angreifer gewesen, und Letzterem wurde bei Todesstrafe untersagt, sich im Gebiete des Herzogs bliden zu lassen. Bald darauf hat der Verbannte durch seinen Diener Nachricht erhalten, daß man Nachts einen Vermummten vom Balcon der Donna Flor habe herabklettern sehen, und er ist hierdurch, in eifersüchtigem Argwohn, zu dem Entschlusse gekommen, verkleidet in die Stadt zurückzukehren. Er wählt die Tracht eines Kasträgers, kommt als solcher in Manfredo's Wohnung, und wird gebraucht, die Leiche Enrico's fortzuschaffen; nachher auf der Straßc ertappt, wird er für den Mörder gehalten, zum Tode verurtheilt und, zur Vollstreckung des Spruches, an Manfredo überliefert. Unter dessen hat Clotaldo einen neuen Plan entworfen, um zum Ziele seiner Verrätherci zu gelangen; er überfällt den Herzog, wird aber entwaffnet und tödtlich verwundet, und bekant im Sterben seinen Verrath, den von ihm vollbrachten Mord Enrico's und seine Anschläge auf Flor's Ehre. Der Herzog beklagt schon die allzu vorcilig vollführte Hinrichtung Federico's und besucht reuevoll dessen Grust; da schiebt Manfredo den Leichenstein zurück, und Federico tritt lebend hervor; ein Schlafrunk hatte ihm, der so der Hinrichtung entzogen werden sollte, nur scheinbar das Leben geraubt; er wird von dem Herzog

freundlich umarmt und zum Erbp für die ihm widerfahrene Unbill in das Amt des Glotals eingesezt, und, um sein Glück zu krönen, reicht ihm die nun neu erfundene Dofa Flor die Hand.

Amigo, amante y leal gründet sich auf die so vielfach behandelte Collision verschiedener Pflichten. Der Held wird von den Trieben der Liebe, Freundschaft und Unrechtheutern in schwankende Bewegung gesezt; er treibt die Aufopferung gegen den Fürsten und gegen den Freund so weit, daß er ihnen die Geliebte abzutreten bereit ist; ein scheinbar unentwirrbarer Knoten schürzt sich aus diesen Fäden, aber sie alle führen zuletzt zu dem erstehnten Ziele, wo sich der Widerstreit jener drei Mächte in den reinsten Accord auflöst.

Muger Ilora y vencerás (der Schasplan ist Deutschland und der Plan an eine erdichtete Erbseitsigkeit zwischen der Erbtochter des Landgrafen von Hessen und ihren Vettern, den Prinzen von Thüringen, geknüpft) hat eine höchst geistvolle und fesselnde Anlage, zeigt aber in der Ausführung jene kalte Berechnung und jenen Mangel an freier dichterischer Bewegung, der manche spätere Werke des Dichters charakterisirt.

Lances de Amor y Fortuna. Der wunderliche Eigenwille des Schicksals, welcher oft den Unwürdigen mit Ehre und o'len Gaben des Glücks ausrüstet, den Büdigen dagegen darben läßt, bildet hier den Vortwurf. Muger rettet der von ihm geliebten Gräfin Aurora von Barcelona das Leben, und erschöpft sich in heldenmäßigen Anstrengungen für ihre Sache; allein ein Gewebe von unglücklichen Umständen macht, daß der Ruhm aller von ihm vollbrachten Thaten seinem Nebenbuhler zufällt und selbst die Geliebte ihn verkennt, bis es ihm endlich gelingt, Auroras Augen zu öffnen, deren Herz immer für ihn gesprochen hatte.

Agradecer y no amar. Eine Novelle in drama-

tischer Form, die man in Erfindung und Ausführung nur mittelmäßig nennen kann.

Para vencer á Amor querer vencerlo. Im Bezug auf die äußere Handlung dürftiger, als die meisten Dramen des Calderon, aber durch psychologische Feinheit und durch überraschende Blicke in die Tiefe des Menschenherzens ausgezeichnet und in dieser Hinsicht des größten Meisters würdig. Schon der Titel läßt erkennen, daß der Sieg der Vernunft und des Willens über die Leidenschaft das Motiv des Stückes bildet. Cäsar de Colonna, die schöne Margaretha leidenschaftlich liebend, ist schon am Vorabend der Vermählung mit ihr, als die Braut ihm das Geständniß macht, daß sie ihn, obgleich er dessen in jeder Hinsicht würdig sei, doch nicht zu lieben vermöge und nur aus Nachgiebigkeit gegen die Eltern ihr Jawort gegeben habe. Sie bittet ihn, daß er sie nicht wider ihren Willen heimführen möge, und zugleich, daß er ihr geheimes Bekenntniß dem Vater und dem Publikum nicht entdecke, sondern unter irgend einem erdichteten Vorwande von der Vermählung abstehe. Cäsar ist im höchsten Grade bestürzt, und schwankt in seinem Entschlusse; als ihn aber die Geliebte bei der Liebe selbst, die er ihr gewiebt, um Gewährung ihrer Bitte beschwört, verspricht er Alles, was sie von ihm verlangt. Unter dem Vorwande, er sei Margarethens noch nicht würdig, verläßt er mit verzweifelndem Herzen sein Vaterland und begibt sich in den Krieg, hoffend, er werde entweder den Tod finden, oder endlich, indem er sich ihrer würdig zeige, Margarethens Herz gewinnen. Bei dem deutschen Kaiser Friedrich III. hoch in Gunst gestiegen, hat er das Glück, Margarethen in einer wichtigen Angelegenheit große Dienste zu leisten; als diese nun aber doch noch kalt gegen ihn bleibt, ruft er die Vernunft und die Ehre zu Hülfe, und besiegt auf diese Art die Neigung seines Herzens.

De una causa dos efectos. Wir haben schon früher auf die Verwandtschaft dieser Comödie mit einem der besten Lustspiele Kletcher's, *The elder brother*, hingedeutet, und dabei die Vermuthung ausgesprochen, der eine Dichter habe den anderen benutzt; diese letztere Meinung muß jedoch berichtigt werden, denn das spanische Stück weist sich durch seinen Styl als eines der späteren Werke des Calderon aus und kann keinesfalls vor dem Jahre 1625, in welchem Kletcher starb, geschrieben sein; daß aber umgekehrt der Spanier den Engländer gekannt habe, kann in keiner Hinsicht für wahrscheinlich gelten. Die Ähnlichkeit beider Stücke stammt daher vermuthlich nur von dem gemeinsamen Anschließen an die, von den älteren Novellisten mehrfach behandelte Idee, daß die Liebe die Dummen in Kluge verwandele. (S. Bocaccio's Novelle von Gimon und Iphigenia, Decameron, Tag V. Nov. 1.) Calderon hat jener Wirkung der Liebe, die er an einem Sohne des Herzogs von Mantua zeigt, die conträre in dessen Bruder gegenüberstellt und diesen Gegensatz höchst sinnvoll durchgeführt.

Nadie sie su secreto hat manche Uebereinstimmung mit einem Schauspiel *Yo me entiendo*, welches bald mit dem Namen des Lope de Vega, bald mit dem des Calderon bezeichnet gefunden wird, allen Kennzeichen nach aber dem Ersteren angehört (an Calderon wenigstens ist in keiner Art zu denken). Die beiden Stücken zu Grunde liegende Handlung ist der von Lope's *Quinta de Florencia* verwandt und wahrscheinlich derselben Novelle des Bandello entnommen; *Yo me entiendo* aber schließt sich dieser Novelle näher an, während *Nadie sie su secreto* sie in der freieren Gestaltung des Stoffes nur noch von fern erkennen läßt. Der Best des Calderon'schen Drama's ist der berühmte Alexan-

der Kärnise, Herzog von Parma, und die Triebfeder der Action, daß der Fürst und sein Günstling Don Caesar dieselbe Dame lieben, der Erstere den Liebenden, von deren Geheimniß unterrichtet, jede Gelegenheit, sich zu sehen, zu rauben sucht und ihre beabsichtigte Flucht hintertreibt, dann aber nach manchen Kämpfen die Geliebte dem Freunde aufopfert. Auf reiche und spannende Handlung ist in diesem Schauspiel weniger Werth gelegt, dagegen der Charakteristik besondere Sorgfalt gewidmet.

El Alcaide de si mismo. Calderon scheint sich in diesem anmuthigen Stücke seines eigenthümlichen Styls entäußert zu haben und mehr der Manier des Lope de Vega gefolgt zu sein. Die Handlung ist, wie folgt: Der Prinz Friedrich von Sicilien hat in einem Turnier zu Neapel den Neffen des Königs getödtet und darauf, um sich der Verfolgung zu entziehen, die Flucht ergriffen. Wer der Mörder sei, ahnt Niemand, denn der Prinz ist wegen einer zwischen Neapel und Sicilien seit lange obwaltenden Feindschaft nur incognito und mit geschlossenem Visir erschienen. Um sicherer zu entkommen, legt der Flüchtling in einem Walde seine fürstliche Kleidung ab und hüllt sich in die ärmlichste Tracht, in welchem Aufzuge er dann eine vornehme Dame, an deren Schlosse ihn sein Weg vorbeiführt, um ihre Hülfe anspricht; er gibt vor, er sei ein Kaufmann und von Räubern ausgeplündert worden, und die Mitleidige verheißt ihm nicht allein ihre Unterstützung, sondern zeigt großes Wohlgefallen an ihm und ernennet ihn zum Befehlshaber ihres Schlosses. Mit Schrecken vernimmt er, daß seine Wobthäterin die Prinzessin Helena, die Schwester des von ihm Getödteten, sei und alle Mühe aufwende, um des Mörders habhaft zu werden; für's Erste schrint ihm aber keine Entdeckung zu drohen, da Niemand in Neapel sein Gesicht erblickt hat, außer der Infantin Margaretha,

Tochter des Königs, zwischen welcher und ihm sich bei einer durch den Zufall herbeigeführten Zusammenkunft ein jartliches Verhältniß entsponnen hat. Unterdessen hat ein einfältiger, aber drolliger Bauer, Venito, die abgelegte Rittertracht im Walde gefunden und sie angezogen, um sich in diesem Schmut von seinen Kameraden bewundern zu lassen; die Räuber, welche im Auftrag des Königs von Neapel den Mörder aufspäßen sollen, ergreifen ihn und führen ihn als Gefangenen an den Hof; sein häßliches Benehmen wird für Verstellung gehalten, und der König, im Glauben, den flüchtigen Ritter in seiner Gewalt zu haben, übersendet ihn der Prinzessin Helena, damit sie ihn in ihrem Schlosse gefangen halte. Diese übergibt ihn nun dem Prinzen Friedrich zur Bewachung, so daß der Letztere zum Gefangenwärter seiner selbst wird. Die Infantin Margaretha weiß sich Zutritt zu dem Schlosse zu verschaffen, um den Geliebten dort zu sehen, und der Kerkervermeister, davon benachrichtigt, spielt dann die Rolle des Gefangenen; überhaupt mag man ahnen, welche interessanten Situationen der Dichter aus dem Quiproquo zu entspinnen gewußt hat. Daß Margaretha in das Geheimniß eingeweiht wird und daß Beide die Täuschung so lange fortführen, bis der Prinz der Vergebung und Beide der Einwilligung des Königs in ihre Vermählung sicher sein können, ergibt sich von selbst.

La Señora y la criada. Ein überaus reizendes Lustspiel¹⁹⁾, das durch seinen dichterischen Schwung unermesslich hoch über die, gewöhnlich mit diesem Namen bezeichneten, Stücke emporragt und doch zugleich das Talent Calderon's

19)

Müchtig kammt Cupido's Kozze,
Durch Gefahr umsonst verführert,
Und die Liebeslage flüßert
In das Ocho leichter Schrey.

Platen.

zur eigentlichen Komik im glänzendsten Lichte zeigt. Die Prinzessin Diana von Mantua ist von ihrem Vater dem Herzog von Mailand zugesagt worden, liebt aber den Prinzen Glotaldo von Parma, der ihre Neigung aufs feurigste erwidert, aber durch alte Freundschaft, die zwischen den beiden Fürstenhäusern herrscht, an der Erreichung des Zieles seiner Wünsche behindert wird. Als der Zeitpunkt von Dianens Vermählung mit dem verhassten Herzog heranrückt, faßt Glotaldo den Entschluß, die Geliebte zu entführen, ein Zufall aber macht, daß er statt ihrer eine Bäuerin, welche sich mit den Kleidern der Prinzessin geschmückt hat, raubt; zur nämlichen Zeit ist Diana, um der verhassten Verbindung zu entgehen, in ländlicher Tracht vom Hofe des Vaters entflohen, und wird, da sie durch ein Verunglücken mit dem Wagen beschädigt worden ist, an den Hof von Parma gebracht. Aus dem Umstande nun, daß die entführte Bäuerin Allen, außer den Eingeweihten, für die Prinzessin gilt, die Letztere aber in ihrer unscheinbaren Kleidung unbeachtet bleibt, entspinnt sich eine höchst glückliche Intrigue, welche zuletzt dahin geleitet wird, daß der Herzog von Mailand selbst die ihm zuge dachte Braut ausschlägt, Glotaldo aber seine geliebte Diana heimführt.

Dicha y desdicha desdicha del nombre und La vanda y la flor. Zwei höchst feine Stücke voll complicirter Intrigue und bedeutsamer, wirkungsreicher Situationen. In diesen Lustspielen haben wir, so wie in einigen der vorhergehenden und folgenden, im Grunde schon ganz die nämlichen Elemente, wie in denen, die auf spanischem Boden spielen, und nur das Personal von Fürsten und Hofleuten, das in ihnen vorkommt, so wie der dadurch bedingte feine Pöfion, leiht ihnen eine etwas verschiedene Färbung.

El galan fantasma. Eine glücklich erfonnene, vom

berechnendsten Verstande angelegte und dann mit der Liebe des Dichters ausgebildete Fabel. Der junge Astolfo steht in einem Liebesverhältnisse mit der schönen Julia, und eben dieser Dame bringt auch der Herzog von Sachsen, von ihr unbegünstigt, seine Huldigungen dar. Eines Abends befindet sich Astolfo bei seiner Geliebten zum Besuche, als der Herzog, der sich mit Gewalt Eingang verschafft, darüber zukommt. Es entsteht ein Zweikampf zwischen den beiden Nebenbuhlern. Astolfo fällt und bleibt für todt auf dem Plage liegen. Die Wunde ist jedoch nicht tödtlich gewesen, er wird in das Haus eines Freundes getragen und dort auch nach seiner Wiederherstellung, um vor der Rache des Herzogs gesichert zu sein, verborgen gehalten. Aus diesem Hause führt ein unterirdischer Gang in Julia's Garten, und Astolfo benutzte diesen Weg, um heimlich zu der Geliebten zu gelangen. Julia ist anfänglich über sein Erscheinen erschreckt und hält ihn für ein Gespenst, bis er ihr die Geschichte seiner Rettung erzählt und nun selige Stunden in ihren Armen feiert; dem Herzog gegenüber dagegen bleibt er ein Gesorbener und erschreckt ihn durch seine Erscheinungen, bis durch andere Zwischensäden der Intrigue die Sache so weit gediehen ist, daß er sich auch diesem enthüllen und der Einwilligung in die Vermählung mit Julien sicher sein kann.

Basta callar. In diesem herrlichen Drama wettschneidet die Grazie der reizendsten Erfindung mit dem reichsten Farbenschmuck der Dichtung, die Frische mit der Bluth, die innere Feinheit der Anlage mit der Zartheit der Ausführung und mit dem Zauber der wohlklingendsten Sprache. Die Verwicklung ist so sinnreich erracht und so complicirt, wie in den besten der reinen Intriguenthüde; aber wir haben hier zugleich einen Duft und Glanz der Poesie, wie er die kühnsten Werke nicht in gleicher Fülle durchzieht. Margarethe, Tochter des Herzogs

von Béarn und dem Wunsche ihres Vaters gemäß mit dem Grafen von Montpeller verlobt, hat auf der Jagd im Gebirge einen schwer verwundeten Ritter gefunden und ihn von dort, um ihn zu pflegen, an den Hof ihres Vaters gebracht. Der Verwundete nennt sich Don César und gibt vor, von Räubern angefallen worden zu sein, ist aber in Wahrheit ein Cavalier vom Gefolge des Grafen von Montpeller und auf Geheiß seines Herrn überfallen worden; er hat nämlich in einem Liebesverhältnisse mit der schönen Donna Serafina gestanden und den Grafen, der eben diese Dame liebte, einß, als der Letztere in die Wohnung der Schönen zu dringen versuchte, mit dem Schwerte angegriffen; wegen dieses Attentats mußte er entfliehen, aber die Rache des Grafen ereilte ihn noch auf der Flucht. Am Hofe von Béarn, wo er alle diese Vorgänge verschweigt, wird er kühnlich aufgenommen; der Herzog ernennet ihn nach seiner Wiederherstellung zu seinem Secretair und die Prinzessin hat eine heimliche Neigung für ihn gefaßt, die er selbst jedoch nicht erwidert, ja, noch ganz seiner früheren Liebe hingegeben, nicht einmal beachtet. Was ihn selbst in seiner Verbannung am meisten quält, ist die Ungewißheit über Serafinen's Treue. Es fügt sich nun, daß Roberto, Serafinen's Vater, mit seiner Tochter an den Hof von Béarn kommt; in seinem Gefolge befindet sich verkleidet der Graf von Montpeller, angeblich, um seine Verlobte, Margarethe, unbefangener beobachten zu können, im Grunde aber, um in der Nähe der geliebten Serafina zu sein. Serafina hat bald einen innigen Freundschaftsbund mit Margarethe geschlossen, ihre Hofseltigkeit erweckt aber zugleich auch die Liebe des Herzogs. So hat denn der Dichter die mannichfaltigsten Fäden der Verwicklung in seiner Hand: die Nebenbuhlerschaft des Grafen, des Herzogs und César's, die Bestrebungen des

Legieren, von dem Grafen, der ihn für todt hält, nicht erkannt zu werden, dann Margarethens Neigung zu Cäsar im Gegensatz mit ihrer Freundschaft für Margarethe u. s. w.; aber diese Fäden sind hier nicht etwa gebraucht, um, wie oft in den *Comedias de capa y espada*, nur ein ergötzliches und die Aufmerksamkeit fesselndes Ambrogllo zu spinnen, sondern sie dienen dazu, die Herzen und Charaktere in allen ihren Halten auseinanderzulegen und ein Gemälde vor uns aufzurollen, in welchem Liebe und Eifersucht, Melancholie und Scherz, Schwärmerci und Lebenslust durch die reichsten Tinten mit einander verschmolzen sind, — das ganze Gebilde aber strahlt in dem reinsten Zauberlichte romantischer Dichtung. Dasi Margarethe ihre Neigung der Freundin opfert und dem Wunsche des Vaters gemäß dem Grafen ihre Hand reicht, und dasi auch der Herzog und der Graf in wahrhaft adliger Gesinnung ihre Leidenschaft bekämpfen und Serafinen's Hand in die des früher berechtigten Cäsar legen, bildet den Schluß der Handlung.

El secreto á voces ist ein Seitenstück des vorigen und ihm an Reinheit, Anmuth und Vollendung gleich. Das „laute Geheimniß“ oder die Chiffre, in welcher sich die beiden Liebenden unterhalten, ohne dasi Jemand sonst den geheimen Sinn ihrer Worte versteht, erinnert an einen ähnlichen Kunstgriff in Tirso's reizendem Lustspiel *Amar por arte mayor*. Aber Tirso's Erfindung ist noch sinnreicher, als die Calderon's, und von merkwürdiger Subtilität. Hier haben zwei Liebende am Hofe von Leon, welche von allen Seiten beargwöhnt werden, folgendes Geheimniß erfunden, um sich ungestört und unverdächtig Mittheilungen machen zu können. Die Hofdame Elvira wird von dem Könige geliebt, und hält es für klug, dieser Neigung scheinbar nachzugeben; in Wahrheit aber liebt sie den Secretair des Königs, Don Xope. Um nun den König

zufrieden zu stellen, richtet sie an ihn Liebesbriefe, wie z. B. den folgenden:

Celosa temo, caro dueño mio
Que os vengan intereses de una infanta.
Perdonad, que en efecto, en beldad tanta,
Contra el amor no es valiente el albedrio.
Causóos Don Lope el ciego desvario,
Sin culpa, de sospechas y desvelos:
Qué haré yo, combatida de mis celos,
Si el temor me da causa de culparos?
Mariendo viviré con adoraros etc.

Zugleich aber hat sie ihrem geliebten Lope, der, als Vertrauter des Königs, alle an diesen gerichteten Briefe in seine Hände bekommt, gesagt, der Brief sei eigentlich für ihn bestimmt, er müsse nur die drei ersten Zeilen jedes Verses abschneiden, wo er dann den eigentlichen Sinn des Schreibens auffinden werde. Nun lauten denn die Verse:

Temo, caro dueño mio,
Intereses de una infanta,
Que en efecto en beldad tanta
No es valiente el albedrio.
Lope, el ciego desvario
De sospechas y desvelos,
Combatida de mis celos
Me da causa de culparos:
Viviré con adoraros etc.

Wie sinnreich nun auch Elvirens Plan ist, so übertrifft Lope sie doch noch in seinen Antworten. Er wird, außer von Elviren, auch noch von der Königin Blanca und von einer anderen Hofdame, Isabella, geliebt, und ist durch die Klugheit genöthigt, diesen beiden Letzteren scheinbar nachzugeben, obgleich

er die erfüllte Leidenschaft für die Königin aus anderen Rücksichten nur im Geheimen aussprechen darf. Er richtet nun öffentlich seine Huldigungen an Isabella; z. B. in folgenden Worten:

Aunque amante me juzguéis
De otro gusto, y como ingrato
Me presumáis todo olvido,
Yo soy vuestro y no os agravio.
El rey suspira, Isabela,
Celoso como indignado,
Porque ignora que disculpa
Mis desvelos amor casto.
No os asombre vengativo
(Cuando sepa que en su estado
Don Ordoño favorece
El amor nuestro) Don Sancho.
Su poder, con el de Ordoño,
Aunque temido, es muy flaco;
Contra el amor, todo incendio,
Es pequeño el de Alexandro.
Que he de morir es sin duda,
Si os perdiere mi cuidado:
Blanca por vos se desvela,
Será cierto el ampararnos.
O ha de ser en yugo eterno
Vuestra belleza el descanso
De mi esperanza, ó la muerte
El remedio, aunque inhumano.
De Don Lope, prenda mía,
Estad segura entre tanto,
Que será con sé invencible
Bronce en quereros y amaros.

Doña Elvira, que os dió zelos,
A Ordoño adora ó su estado:
Ni la quise en vuestra ofensa,
Ni deseo, pues os amo.

Nach diesen Worten hält sich natürlich Isabella für die allein Begünstigte. Allein die Königin hat zu denselben folgenden Schlüssel: sie soll nur die ersten Hälften der Verse nehmen und diese zusammensetzen. Auf diese Weise gewinnen denn die obigen Worte die folgende Gestalt, in welcher sie allein der Königin zu huldigen scheinen:

Aunque amante de otro gusto
Me presumais, yo soy vuestro:
El rey suspira celoso,
Porque ignora mis desvelos.
No os asombre cuando sepa
Don Ordoño el amor nuestro;
Su poder, aunque temido,
Contra el de amor es pequeño.
Que he de morir, si os perdiese,
Blanca, por vos será cierto,
O ha de ser vuestra belleza
De mi esperanza el remedio.
De Don Lope estad segura
Que será pronto en quereros:
Doña Elvira á Ordoño adora;
Ni la quise, ni desco.

Aber auch die Königin wird getäuscht, denn den wahren Schlüssel besitzt erst Elvira; diese weiß, daß sie immer von vier Zeilen die erste Hälfte des ersten Verses abtrennen muß, und so erhält sie aus den obigen Worten folgende Versicherung von Lope's unwandelbarer Liebe zu ihr:

Aunque amante el rey suspira
No os aconchre su poder;
Que hé de morir, ó ha de ser
De Don Lope Doña Elvira.

Man beachte in diesen Versen die erstaunliche Sprach-
kunst, durch welche dieselben Worte, ohne in's Gezwungene
zu verfallen, in ihrer veränderten Stellung nicht allein einen
wechselnden und ganz klaren Sinn geben, sondern auch zuerst
zwei verschiedene Assonanzreihen, nachher eine Redondilla
bilden. — Wir haben dies hervorgehoben, um zu zeigen, wie
Calderon oft da, wo man ihn am originalsten glaubt, seinen
Vorgängern verpflichtet ist. Uebrigens hat er seinen scharfsin-
nigen Gedanken Tirso's sehr vereinfacht, indem bei ihm nur
die Abtrennung des ersten Wortes in jedem Verse und die
dann folgende Zusammenstellung das Geheimniß bildet. Was
den Inhalt unseres Drama's betrifft, so würde es überflüssig
sein, ihn darzulegen, da das „laute Geheimniß“ in Ueber-
setzungen und Nachahmungen auf fast alle Bühnen Europa's
übergegangen und so zum vielleicht bekanntesten Werke Calde-
ron's geworden ist.

Die zuletzt erwähnten Dramen haben uns allmählich zu
den Fußstücken herabgeführt, welche das Leben und gesellige
Treiben im damaligen Spanien darstellen. Calderon's Stücke
dieser Gattung haben von jeher einer besonderen Berühmtheit
genossen, und sie sind dieses Rufes in jeder Hinsicht werth,
obgleich man eingesehen muß, daß sie sich in einem engeren
Kreise von Motiven und Situationen bewegen, als die des
Lope und Tirso; sie sind in ihrer Art das Vollendetste,
was die spanische Bühne besitzt, aber diese Art leidet an einer
gewissen Eintönigkeit. Man hat schon früher bemerkt, daß

die meisten in dieses Verzeich fallenden Werke Calderon's den Titel „die Verwicklungen des Zufalls“ führen könnten, denn der letztere ist es, der fast überall den Knoten schürzt. Will man an einem einzelnen Beispiel ein ungefähres Bild von der Beschaffenheit dieser sammtlichen Comedien gewinnen, so läßt sich kein besseres liefern, als das folgende, welches schon anderwärts aufgestellt worden ist⁷⁹): Ein junger, eben aus Flandern zurückgekehrter Cavalier sucht in den Straßen von Madrid die Wohnung eines Freundes, bei dem er logiren soll; ploglich tritt ihm eine verschleierte Dame entgegen und bittet ihn um seinen Schut; der Ritterspflicht getreu, darf er diesen ihr nicht versagen, und so geleitet er sie in ihre Wohnung. Dann findet es sich, daß diese Dame die Schwester seines Freundes ist; der Freund selbst aber liebt wieder eine andere mit seiner Schwester befreundete Dame, welche dem neu angekommenen Cavalier zur Gattin bestimmt war. Nun ist noch ein dritter verschämter Liebhaber jener Dame, welche man in der ersten Scene die Straßen von Madrid durchstreifen sah, vorhanden, und aus allen diesen sich kreuzenden Liebschaften entspringen alle möglichen Arten von Vorfällen: zwei verschleierte Damen werden mit einander verwechselt, und die eine belauscht hinter einer Seitenthüre die Liebesworte, welche durch Irrthum an ihre Nebenbuhlerin gerichtet werden; der Galan verbirgt sich, weil er Beträusch hört, der zweite entdeckt ihn, und es entsteht ein Zweikampf, der durch das Hinzukommen des Bruders unterbrochen wird; noch gehörigen Verwicklungen aller Art löst sich denn der Knoten durch dieselben Fäden, welche ihn gezeichnet, wieder

⁷⁹) Damas-Hinard, *Chefs-d'oeuvre du Théâtre espagnol*, introduction.

auf, und man hat am Schlusse zwei oder drei Heirathen, ohne die des Gracioso mit der Jose zu rechnen.

Noch deutlicher kann man die von Calderon vorzugsweise benutzten Hebel der Intrigue in folgendem Schema übersehen: Liebe zweier Damen zu demselben Cavalier, Verwerfung von mehreren Galanen um dasselbe Mädchen, oder zweier Freunde um die Gunst der nämlichen Schönen; Eifersucht unter dem liebenden Paare; Kampf der Pflichten gegen den Freund und gegen die Geliebte; Verhüllung der Frauen durch den Schleier, Verhummung der Männer durch den Mantel, und daraus entspringende Mißverständnisse; nächtliche Falschungen am Fenster einer Dame und damit verbundene Täuschungen, indem sich eine Andere an die Stelle der Erwarteten begeben hat; Collision der Pflichten der Gastfreundschaft und der Blutrache, Weilkämpfe, Häuser mit doppelten Eingängen, Wohnung- und Namensveränderungen, geheime Thüren, unterirdische Gänge u. s. w. Die überraschenden Vorfälle, die anziehenden und die Neugier spannenden Situationen, die der Dichter aus diesen Motiven zu entwickeln wusste, waren schon bei seinen Lebzeiten sprichwörtlich geworden; man nannte sie *Lances de Calderon*, das heißt „Calderons-Striche“, und es sollte schon damals nicht an Solchen, welche die häufige Wiederholung der nämlichen Trickschern des Interesses tadelten. Calderon selbst hat dergleichen Bemerkungen sehr gutwillig hingegenommen, ja selbst in scherzhafter Weise Aehnliches gesagt. In *No ay burlesca con el amor* sagt Jemand, der sich verbergen muß: „Ja, dies ist eine Comedie von Don Pedro Calderon, wo es nothwendig immer einen verheiratheten Liebhaber und eine verschleierte Frau geben muß.“ In *Bien vengas mal ni vienes solo* heißt es einmal: „Dies ist eine Comedie von Don Pedro Calderon, wo Bra-

der edel Vater immer zur rechten Zeit kommen²⁰⁾. Da der Dichter hiernach selbst in scherzhafter Weise einräumte, was man ihm zum Vorwurf machen konnte, und doch auf demselben Wege auch noch weiter fortfuhr, so stieg er sich ohne Zweifel auf das Bewußtsein seines besondern Talents für diese Art von Verwickelungsspielen und auf die nie versiegende Erfindungsgabe, mit welcher er den gleichförmigen Stoff immer neu zu gestalten und zu färben wußte; und so ziemt es denn auch uns, von der Gleichmäßigkeit in den Motiven dieser Stücke abblüend, unsere Bewunderung der unendlichen Kunst zuzuwenden, mit welcher der Autor aus derselben Grundlage und den nämlichen Elementen eine so überraschende Verschiedenartigkeit der Resultate gewonnen hat. In der That hat kein anderer Dichter in gleich hohem Grade, wie Calderon, die Fähigkeit besessen, einfache und sich häufig wiederholende Anlässe zu stets andern Combinationen zu benutzen, in immer neuen Wendungen interessante Situationen herbeizuführen, Ueberraschungen auf Ueberraschungen zu häufen und die Haupthandlung mit andern parallel laufenden zu verwickeln, so daß der Zuschauer in beständiger Aufregung die sich durchschneidenden Fäden der Intrigue bis zu deren Auflösung verfolgt. Auch ist die Virtuosität unseres Dichters in diesem Fache von jeher am allgemeinesten anerkannt wor-

20) *La comedia de Don Pedro Calderon, donde ha de aver Por fuerza amante escondido, O teñizada muger.*

Que debe de ser comedia Sin duda esta de Don Pedro Calderon, que hermano á padre Siempre vienen á mal tiempo.

den, und schon Linguet that zu einer Zeit, als man die Vorzüglichkeit der spanischen Schauspiele, die man praktisch durch zahlreiche Entlehnungen anerkannte, theoretisch nicht einräumen wollte, den Ausdruck, daß Calderon in dieser Gattung von Schönheiten es allen Dichtern der Welt weit zuvorzue. Nehmen nun die Comedien dieser Gattung (denen wir süßlich den Namen *Comedias de capa y espada* lassen können, da sie sämtlich in dieser Tracht gespielt wurden) durch ihre angegebenen Vorzüge, durch ihre, trotz der Ähnlichkeit doch große Mannichfaltigkeit, durch ihren poetischen Gehalt, ihre Hülfe und Bewegung das Interesse lebhaft in Anspruch, so tritt noch ein anderer Umstand hinzu, um sie besonders anziehend zu machen; wir meinen die treue Sitten-schilderung, die lebendige Darstellung des Lebens und Treibens im damaligen Madrid. Die romantischen Abenteuer, die in dieser „Stadt der Serenaden“ an der Tagesordnung waren, die seltsame Mischung von beinahe überfeinerter Cultur und noch fast mittelalterlicher Rohheit der Sitten, die Galanterieformen im Prado, die nächtlichen Zwiegespräche am Gitterfenster, die blutigen Zweikämpfe unter den Cavalieren, die süßliche Glut, aber auch die Intriguenlust und Verschlagenheit der Liebenden, der frohe, leichte Sinn, der sein Wagniß scheuende Unternehmungsgriß der Ritter, die hingebende Zärtlichkeit der Damen, aber auch ihre Rachsucht, ihr schnelles Aufklappen bei jeder vermeinten Beleidigung, — dies Alles ist hier mit so frappanter Wahrheit geschildert, daß man die Sitten der alten Spanier vielleicht nirgends besser studieren kann. Heben wir einige der auffallendsten Züge aus diesem seltsamen Gemälde hervor! Der Argwohn und die Strenge in Bezug auf die Ehre ist so groß, daß, wenn ein Mann bei einer Dame gefunden wird, sofort auch sein Zwei-

sel mehr über die zwischen ihnen bestehende verbrecherische Liebe obwaltet und Vater oder Mutter die Schuldige auf der Stelle umbringen zu müssen glauben. Die Pflicht der Ritter zur Beschützung der Frauen geht so weit, daß eine Dame von dem ersten Cavalier, dem sie begegnet, fordern kann, sie mit Gefahr seines Lebens gegen Jedermann zu schützen. Die Forderung der Ausschließlichkeit in der Liebe und die Eifersucht sind so geheiligt, daß, wenn ein Galan mit einer Dame an ihrem Gitterfenster spricht, er von allen Vordbergelenden verlangt, außerhalb seines Bezirks zu bleiben, und den, der seiner Warnung nicht Folge leistet, todt zu Boden streckt; die Pflicht des gegenseitigen Beschutzes unter den Cavalieren aber gibt wieder dem Mörder, wenn er von der Justiz verfolgt wird, das Recht, den ersten beßen Ritter um seinen Schutz anzusprechen, welchen dieser dann mit Hintansetzung jeder anderen Lbliegenheit gewähren muß.

Alle diese Punkte muß der heutige Leser von Calderon's Mantel- und Degenhüden wohl kennen und als schätzend voraussetzen, falls er diese Dichtungen richtig, das heißt so, wie sie von den Jüdovern ihrer Zeit hingenommen wurden, auffassen will. Er muß aber ferner, gleich dem Publikum, für das die Stücke geschrieben wurden, Noththaten aus Eifersucht, Rache oder sonstigen Veranlassungen für alltägliche Vorfälle halten, die eben keinen sehr ergreifenden Eindruck hervorbringen und die Heiterkeit des Lustspiels nicht stören; denn sehr häufig finden wir die Pflicht, einen ermordeten Verwandten zu rächen, in ihrem Conflict mit anderen Verhältnissen, den Verrieth eines Duellanten, der seinen Gegner getödtet hat, oder irgend ein anderes, nach unseren Begriffen tragisches Motiv als Hebel der lustigen Intrigue gebraucht; sehr oft sehen wir inmitten von durchaus komischen Scenen

Narr oder Bruder das Schwert ziehen, um die beargwöthete Tochter oder Schwester unzubringen, und machen und mit angälischer Spannung auf einen tragischen Ausgang gefaßt, während der Spanier sich dies nicht eben sehr zu Herzen nahm und sich durch dergleichen alltägliche Vorfälle in der Heiterkeit, die das Ganze hervorruft, nicht stören ließ. Es ist endlich, um das Aufbrausen der Affekte und den plötzlichen Gemüthswechsel, dem wir in diesen Stücken jeden Augenblick bezeugen, zu verstehen, nöthig, sich an die Beweglichkeit und Leidenschaftlichkeit südlicher Naturen zu erinnern, und an die Erleichterung, welche die Affekte durch die Sitten im damaligen Spanien erhielten; natürlich mußte die strenge Bewachung, der die Frauen unterworfen waren, die Schwierigkeit, mit ihnen zusammenzukommen, die Eifersucht und Verschlung, welche in Gegenwart eines Dritten nöthig war, das Unglück der Liebenden erhöhen und ihre Begierden mächtiger entflammen. Wenn die Damen unserer Zeit sich über die Eandei und Kälte der Männer beklagen, so haben sie den hauptsächlichsten Grund derselben in der Arbeit zu suchen, deren sie selbst genießen, und das sicherste Mittel, um heuriger Liebhaber zu erzeugen, würde sein, sie setzten in ihre alte Sklaverei zurück.

Ist es nun nicht zu läugnen, daß die Sitten des spanischen Adels, wie sie von Calderon geschildert werden, keineswegs in jener absoluten Keinheit glänzen, welche ihnen von mehr enthusiastischen als bedächtigen Kritikern zugeschrieben werden ist, so wird man doch auf der andern Seite die vielen schönen und edlen Züge nicht verkennen wollen, durch die Calderon's Ritter und Frauen unser Herz gewinnen, die seine Galanterie, die Reizbarkeit des Jartzesühls, welche auf ausschließliche Liebe bringt und selbst die mindeste Zweideutigkeit des Benehmens verdammt, die strenge Verbodung

seher Pflicht der Freundschaft und Dankbarkeit, die bis zum Tode treue Anhänglichkeit an den angestammten Herrscher, die harte Schonung gegen den überwundenen Gegner und die aufopfernde Hingebung des Herzens an den einmal gewählten Gegenstand der Liebe.

Um den Leser noch unmittelbarer in die Mitte des spanischen Lebens, das in diesen Stücken dargestellt wird, einzuführen und zugleich zu zeigen, wie treu die Sittenschilderungen in denselben aus der Wirklichkeit aufgegriffen sind, schalten wir hier einige Auszüge aus der interessanten, aber ganz in Vergessenheit gerathenen Reise der Gräfin d'Aunoy nach Spanien ein. Diese schreibt in zwei Briefen, datirt Madrid den 27. Juni und den 25. Juli 1679, Folgendes:

„Wenn ich dir alle die tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest du gestehen, daß dieses Land ein Schauplatz der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, gibt gewöhnlich die Veranlassung dazu. Es gibt nichts, was die Spanier nicht unternehmen sollten, nichts, was ihrem Muthe und ihrer Thätigkeit unmöglich wäre. Die Eifersucht ist ihre herrschende Leidenschaft, aber man behauptet, daß sie dabei weniger von Liebe, als von Rachsucht und Sorge für die Unbeständigkeit ihres Namens getrieben werden; daß sie nicht ertragen können, einen Anderen sich vorgezogen zu sehen, und daß Alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, sie zur Verzweiflung bringt; wie sich dies nun aber auch verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendez-Vous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr

für sie, für den Liebhaber und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen.

„Die unverheiratheten Männer steigen Nachts, nachdem sie von der Promenade im Prado zurückgekehrt und eine leichte Mahlzeit eingenommen, zu Pferde und heißen ihren Diener hinten aufsitzen; das Letztere geschieht, um ihn nicht zu verärrern, denn da sie in der dunkelsten Nacht schnell durch die Straßen reiten, würde der Diener unmöglich folgen können; sie fürchten aber zugleich, daß man sie von hinten angreife, und der Diener muß deshalb aufpassen und auf die Vertheidigung seines Herrn bedacht sein; gewöhnlich jedoch ergreifen die dienstbaren Geister in solchen Fällen die Flucht, denn sie sind nicht eben tapfer. Diese nächtlichen Cavalcaden geschehen zu Ehren der Damen, und die spanischen Cavalierc würden diese Stunde nicht um Alles in der Welt verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, dringen bisweilen in den Garten ein und steigen wo möglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr Trost bieten; sie wagen sich bis in das Gemach, wo der Gemahl ihrer Angebeteten schläft, und man hat mir gesagt, daß sie sich in dieser Art oft Jahre lang sehen, ohne daß sie, aus Furcht gehört zu werden, ein Wort sprächen.

„Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben; und was ich, abgesehen von der zärtlichen Sorgfalt, den Liebediensten und der Hingebung bis in den Tod (denn der Ehemann und die Verwandten geben keinen Parton), besonders unvergleichlich finde, das ist die Treue und die Verschwiegenheit. Man wird nie hören, daß ein Cavalier sich der, ihm von einer Dame geschenkten Gunst rühmen sollte; sie reden von ihrer Geliebten mit so viel Hochachtung

und Unterwürfigkeit, als wäre sie ihre Königin. Auch die Damen tragen nie Verlangen, einem Anderen, als ihrem Geliebten, zu gefallen; ihre Seele ist ganz von ihm erfüllt, und obgleich sie ihn am Tage nicht sehen, finden sie doch Mittel, sich mehrere Stunden mit ihm zu beschäftigen, sei es, daß sie an ihn schreiben, oder mit einer vertrauten Freundin von ihm reden, oder einen ganzen Tag am Gitterfenster stehen, um ihn vorübergehen zu sehen. Mit einem Worte, nach Allem, was ich hier gehört habe, möchte ich Spanien für das Paradiesland der Liebe halten. — Während nun die Herren bei ihren Geliebten sind, bleiben die Diener in einiger Entfernung von dem Hause bei den Pferden. — Außer den genannten Wegen, auf welchen die Liebenden zu ihren Damen gelangen, gibt es noch andere; denn die Damen versuchen sich viel unter einander, und nichts ist ihnen leichter, als einen Schleier überzuwerfen, sich durch die Hintertür fortzuschleichen, in eine Sänfte zu steigen und sich, wohin sie wollen, tragen zu lassen. Besonders kommt ihnen hierbei zu Hülfe, daß alle Frauen sich gegenseitig unverlegliche Geheinhaltung gelobt haben; welcher Streit auch unter ihnen vorkommen mag, so öffnen sie doch nie den Mund, um einander zu verrathen. Ihre Verschwiegenheit kann nicht genug gerühmt werden; aber freilich würden auch die Folgen der Plauderei schlimmer sein, als anderswo, da man hier auf den bloßen Verdacht hin mordet. Die guten Spanierinnen haben viel Verschlagenheit und wissen sie gut anzuwenden; denn da jedes Haus eine Hintertür hat, so können sie ungesehen in's Freie gelangen, und da nun oft ein Bruder bei seiner Schwester, ein Sohn bei seiner Mutter, ein Nefse bei seiner Tante wohnt, so gibt dies vielfache Gelegenheit, sich zu sehen. Die Liebe ist hier zu Lande so reich, man spart kein Mittel, um seine Leidenschaft zu befrie-

tigen, und man bleibt seiner Geliebten treu. Es gibt Intriquen, welche das ganze Leben hindurch dauern, wenngleich man keine Stunde verloren hat, um sie zum Schlusse zu bringen; man benutzet jeden Augenblick, und sobald man sich sieht und gefällt, ist die Sache richtig. — Es geschieht bisweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, sehr einfach gekleidet, sich zu Fuß an den Ort des Stellbucheins begibt. Ein Cavalier verfolgt sie und sucht mit ihr zu sprechen; durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an einen anderen Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben, zu ihm: ich beschwöre Euch, hindert diesen Judringlichen, mich weiter zu verfolgen! Diese Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl, er frägt den, über welchen sie sich beklagt, warum er die Dame belästige, rath ihm, sie in Ruhe gehen zu lassen, und muß, wenn der Gegner nicht weichen will, das Schwert ziehen; so endet die Begegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt. Unterdeffen macht sich die Schöne von dannen, läßt die beiden Cavaliere mit einander streiten und geht dahin, wo sie erwartet wird. Das Schönste dabei aber ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame auf diese Art vor den Nachstellungen eines Judringlichen schützt, und ihr behülflich ist, ihrem Geliebten in die Arme zu eilen. — Es kommt auch bisweilen vor, daß Jemand, wenn er seine Geliebte auf der Straßte trifft und sein eigenes Haus nicht in der Nähe ist, ohne Weiteres in das Haus eines Anderen tritt, den er vielleicht gar nicht kennt; er bittet den Hausherrn, doch gefälligst sein Zimmer zu verlassen, weil er gerade eine, vielleicht nie wiederkehrende Gelegenheit zum Zwiesgespräch mit einer Dame habe und wirklich entfernt sich dann der Eigenthümer des Hauses, um den Galan mit seiner Ge-

lichten allein zu lassen. Kurz, man unternimmt selbst das Ver-
wegenste, um sich auch nur eine Viertelstunde sehen zu können.
— Ganz Madrid hat das Ansehen eines großen Käfiges,
denn alle Häuser sind von unten bis in's oberste Stockwerk
hinauf mit engen Gittern versehen, und nicht bloß die Fenster,
sondern auch die Balkone haben welche. Hinter denselben sieht
man immer die armen Frauen, die nach den Vorübergehenden
blicken und, wenn sie es wagen, die Jalousien öffnen. Es
vergeht keine Nacht, daß nicht in allen Quartieren der Stadt
vier- oder fünfhundert Concerte gehalten würden. Freilich finden
diese aber auch ihren Lohn denn, die schönste Dame erhebt sich
und süßt sich glücklich wie eine Königin, sobald ein Galan
vor ihrem Fenster die Harfe oder Guitarre spielt und mit
heiserer Stimme dazu singt.“

Dies ist, von dem treuen Pinsel einer Augenzeugin ent-
worfen, ein Bild des Lebens und der geselligen Verhältnisse,
in deren Kreise sich Calderon's Comedien de capa y espada
bewegen. Eine deutlichere Anschauung von dem Wesen dieser
Stücke zu geben, möge nun hier zunächst eine Inhaltsanzeige
von *Antes que todo es mi dama*, einem der vorzüglichsten
derselben, stehen. Zwei, schon von früher her durch innige
Freundschaft verbundene Ritter, Lisardo und Don Felix, treffen
sich nach langer Trennung unvermuthet in Madrid und theilen
einander ihre jüngsten Erlebnisse, vornämlich ihre Herzen's-
angelegenheiten, mit. Don Felix erzählt, wie er in Granada
einen Cavalier, welcher Streit mit ihm angefangen, im Zwei-
kampfe tödtlich verwundet habe und hierauf, den Bitten seiner
Verwandten entsprechend und um der Gerechtigkeit zu entgehen, nach
Madrid gereist sei; an letzterem Orte habe er ein reizendes
Mädchen erblickt, das seinen Huldigungen freundlich entgegen-
komme und dessen Besitz allein sein Lebensglück begründen

Kunze. Eisardo vertraut dem Freunde ein ganz ähnliches Liebesverhältniß, in welchem er seit Kurzem mit einer anderen Dame steht, und Beide gehen dann ab, Jeder seinem Glücke nach. — Wir werden zu Laura, der Geliebten des Don Felix versetzt. Der Vater derselben, Don Illigo, wird eben durch einen Brief aus Granada überrascht, in welchem ihm Don Felix von einem Jugendfreunde auf's dringendste empfohlen wird; er eilt fort, um den Empfohlenen aufzusuchen; Laura aber empfängt durch einen Diener ein Geschenk ihres Geliebten, eine Schärpe, welche er sie zu seinem Andenken zu tragen bittet; würde sie diese Schärpe sogleich anlegen, so fürchtet sie, die Aufmerksamkeit ihres Vaters zu erregen; sie sendet dieselbe daher an ihre Freundin Clara, um sie später scheinbar von dieser als Geschenk annehmen zu können. Clara nun ist die Geliebte des Eisardo und begierig sieht sie mit der Schärpe geschmückt, die er früher in Händen des Don Felix erblickt hat; sogleich erkennt seine Eifersucht, er macht der Geliebten den Vorwurf der Untreue und eilt zu Don Felix, ihm mitzutheilen, daß sie Beide ihr Auge auf dieselbe Dame geworfen hätten. Es tritt eine peinliche Irrung ein; um sie zu lösen, schlägt Felix vor, gemeinschaftlich zu Clara zu gehen; erst hier löst sich denn der Irrthum; Laura und Clara sind gerade beisammen, jeder der Freunde erkennt seine Geliebte und hört aus ihrem Munde den Hergang mit der Schärpe; aber während sie sich noch der Enttäuschung freuen, berichtet eine Dienerin, Clara's Bruder lange eben aus Granada an; es hilft daher nichts, sie müssen sich aus Rücksicht für die Damen verstellen. — Im zweiten Akt erzählt Eisardo seinem Diener, dem Spasmacher, wie sein Freund und er der kritischen Lage in der vergangenen Nacht glücklich entkommen seien; während er hiervon redet, tritt Laura's Vater ein und fragt nach Don Felix; Eisardo

glaubt, sein Freund werde von dem Alten wegen der Besuche bei seiner Tochter zur Arde gestellt werden, will demselben diesen Verdruß ersparen, und gibt sich deshalb für Don Felix aus; aber Ihigo drückt ihm auf's zärtlichste die Hand, sagt, wie der Vater des Don Felix ihm aus Granada Sorge für den Sohn anempfohlen habe, und bietet ihm seine Dienste an. Eifardo kann nun nicht mehr zurück und muß in der einmal angenommenen Rolle beharren. Nachdem der Alte sich entfernt hat, tritt der wahre Don Felix auf; Eifardo erzählt ihm den in bester Absicht gespielten Betrug, aber der Freund hört wenig darauf, denn er hat eben ein Billet erhalten, worin ihn Laura zu einem heimlichen Besuche bei ihr auffodert; eine gleiche Einladung erhält Eifardo von Clara, und Beide denken nun nur an ihr bevorstehendes Glück. In der nächsten Scene treten Clara und ihr aus Granada zurückgekehrter Bruder Antonio auf. Antonio hat Laura erblickt und sogleich eine lebhafte Neigung zu ihr gefaßt; er erbittet sich deshalb von der Schwester einen Auftrag an die Freundin, um so Gelegenheit zu erhalten, Laura näher kennen zu lernen. Hierauf werden die Zuschauer Zeugen des nächsten Zwiegesprächs zwischen Laura und Felix; die Liebenden werden durch den Eintritt des Don Antonio unterbrochen, welcher den Auftrag seiner Schwester überbringt; Felix muß sich, auf den Wunsch der Geliebten, verbergen; aus seinem Versteck erkennt er, daß Don Antonio jener Ritter ist, den er in Granada im Zweikampfe verwundet hat; wenn schon diese Entdeckung ihn aufregt, so vermag er sich, als er Zeuge der Zubringlichkeit des Versüßers wird, nicht länger zu maßigen; er tritt mit gezücktem Schwerte hervor, und eben kreuzen sich die Schwerter, als Ihigo's Ankunft gemeldet wird. Felix muß sich nun wieder verbergen, Antonio aber entschuldigt seine Anwesenheit mit Clara's Auftrage und

zieht sich zurück. Inigo erzählt seiner Tochter, wie er die Bekanntschaft des Don Felix gemacht habe, wie sehr er von derselben befriedigt sei und wie er die Absicht habe, ihm Wohnung in seinem Hause anzubieten. Plötzlich hört man Geräusch im Nebenzimmer; der Alte will nachsehen was es sei; Laura ist in tödtlicher Angst, sie denkt, Felix sei noch dort verborgen und erklärt dem Vater, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, sie sei im Geheimen mit diesem verlobt. Inigo ist zwar überrascht, aber, weil er sich keinen lieberen Schwiegersohn wünscht, nicht erzürnt. Er holt daher den Verborgenen aus seinem Versteck; aber wie groß ist Laura's Erschrecken als sie Evaristo hervortreten sieht; Felix nämlich hat sich mit Hülfe der Jose durch eine Hintertür entfernt, Evaristo aber, der bei Clara zum Besuche war, ist von dort, wo ihn der rückkehrende Don Antonio vertrieben, in Inigo's Haus geflüchtet, wo er sich an derselben Stelle verborgen hat, an welcher sich zuvor Felix befand. Laura ist natürlich im höchsten Grade bestrebt, noch mehr aber, als ihr Vater den Evaristo mit dem Namen Felix anredet und von ihm verlangt, er solle der Tochter augenblicklich als Gatte die Hand reichen. In diesem Moment hört man Schwertergeflirr auf der Straße und die Stimmen des Don Antonio und des Don Felix, die im Streite begriffen sind, dazwischen erschallt der Hülfseruf Clara's „man tödtet meinen Bruder!“ Evaristo zweifelt einen Augenblick, auf welcher Seite er sich schlagen solle, da ihn Freund und Geliebte zur selben Zeit rufen, zuletzt aber eilt er mit dem Rufe ab: „über Alles meine Dame!“ — Im dritten Akt sehen wir Evaristo und Felix in ihre Wohnung zurückgekehrt; der nächtliche Zweikampf ist durch die Dazwischenkunft Anderer unterbrochen worden, und sie berathen nun, was nach den Statt gehabten Vorgängen in ihrer Lage zu thun sei. Plötzlich wird Don

Aligo gemeldet; Eſcardo, als der angebliche Don Helix, muß ſich verbergen, und Don Helix empfängt den Alton, indem er vorſibt, ſein Freund ſei ausgegangen; Aligo iſt hierüber ſehr beſtreuet und trägt dem Don Helix auf, ſeinem Freunde zu ſagen, wie er ſicher erwarte, daß er ſeiner Tochter ſoſort die Hand reiche, wo nicht, ſo könne nur ſein Blut ihm Genußſchung verſchaffen. Helix verſpricht, den Auftrag auszurichten, der Alton geht ab und die Freunde verabreden daß Eſcardo ſich eine geheime Zuſammenkunft mit Laura's Vater erbeten und ihm die ganze Täuſchung entdeden ſolle. Aligo, argwöhnlich und ſchon auf einen Kampf geſaßt, findet ſich, in Geſellſchaft des Don Antonio, an der beſtimmten Stelle ein; Eſcardo erzählt ihm nun, daß er nicht Don Helix ſei und unter welchen Umſtänden er dazu gekommen, ſich deſſen Namen beizulegen; er erzählt ferner, daß er ſich bei Clara zum Beſuch beſunden habe und wie er von dort in Aligo's Wohnung geſchloſen ſei; aber der Alton brach auf und findet in ſeiner Täuſchung eine Beleidigung; auch Antonio zieht ſein Schwert, um Eſcardo wegen des heimlichen Beſuches bei ſeiner Schweiſter zu züchtigen; Helix, welcher im Verbergnen Zuſchauer der Scene geweſen iſt, tritt hervor, um dem Freunde beizustehen; der ſich entſpinuende Kampf wird aber durch das Hinzukommen vieler Leute unterbrochen und die Kämpfenden werden auseinandergeſprengt. Helix bleibt allein auf der Bühne; ein Diener berichtet ihm, Eſcardo befinde ſich im Kampfe mit Häſchern; Helix will hinwegreiten, um dem Freunde beizuhelfen; in dieſem Augenblick aber tritt Doña Clara auf und bittet ihn um ſeinen Schutz, ihr Bruder drohe ihr wegen der nützlichen Zuſammenkunft mit Eſcardo mit dem Tode; er ſchwankt zwiſchen der Pflicht gegen den Freund und gegen die Dame, als Don Antonio austritt und Clara's Schleier

zu lästern begehrt; Felix darf dies nach dem Gebote der Ritterspflicht nicht zugeben, und die Schwerter werden wieder gezogen; da aber vernimmt er aus Inigo's Wohnung Hülferufe Laura's, die von ihrem erzürnten Vater mit dem Dolche bedroht wird, und eilt hinweg, mit den Worten: „Ich weiß wohl, schöne Clara, daß es meine Pflicht ist, Euch meinen Schutz zu versetzen; ich weiß wohl, Don Antonio, daß ich gebunden bin, Euch in diesem Streite nicht den Rücken zu kehren; ich weiß wohl, Evaristo, daß du mein Freund bist und daß ich dir beistehen muß; aber Freund, Feind und Schutzbefohlene, Alle mögen mir verzeihen, denn über Alles geht meine Dame!“ Nun eilt Evaristo herbei und nimmt die bedrängte Clara in seinen Schutz, indem er erklärt, er sei ihr Gatte. Gleich darauf führt Felix Laura heran; Inigo verfolgt sie mit gezücktem Schwert, indem er ruft: „Niemand soll meine Tochter entführen, als ihr Gatte! Wie, Evaristo, Ihr könnt ruhig zusehen, daß ein Anderer mit der Euch bestimmten Braut von dannen geht?“ Evaristo. Ja, denn Don Felix ist ihr Gatte und mein Freund. Felix. Und er wirft sich hier zu Euren Füßen. Evid versichert, daß ich Don Felix bin und daß Laura die Ursache war, wegen deren Evaristo meinen Namen annahm. Inigo. Aber fand ich ihn nicht in meinem Hause? Felix. Wenn ich Laura's Gatte bin, so geht das Niemanden an, als mich. Evaristo. Und nun, da Clara ihre Hand in meine legt, fehlt nichts mehr, als daß Felix und Antonio sich versöhnen.

Die große Complication des Plans in den meisten dieser Stücke macht es uns unmöglich, auf den Inhalt von mehreren derselben näher einzugehen, da dieser nicht anders als durch sehr weitläufige Auseinandersetzungen deutlich ge-

macht werden kann. Wir begnügen uns deshalb mit einigen Andeutungen:

Die Lustspiele *Casa con dos puertas*, *la Dama duende*, *el escondido* y *la tapada*, *el encanto sin encanto* haben das gemeinsame, daß in ihnen eine ungewöhnliche mechanische Vorrichtung, in dem ersten ein doppelter Eingang, in dem zweiten eine geheime Thür, in den beiden anderen ein Verschlag oder ein verborgenes Gemach als Ursache mannichfaltiger Täuschungen und als Hebel der überraschendsten Situationen benutzt ist. *Casa con dos puertas* zeichnet sich durch die unendliche Gewandtheit aus, mit welcher aus einem einfachen Motive eine beinahe unentwirrbar scheinende und dennoch klare Handlung entsponnen wird. *La dama duende* ist durch die Feinheit und Sinnigkeit der Intrigue und das neben durch die hohe Anmuth, die jede Scene erfüllt, eine der beliebtesten unter Calderon's Werken geworden. In *El escondido* y *la tapada* zeigt sich das eminente Talent des Dichters, die Handlung stets neu zu wenden, das Interesse beständig in Wahrung zu erhalten und dem Zuschauer vorzuzustellen, daß ihm der bedenkliche Scharfsinn kaum zu folgen vermag, im glänzendsten Lichte; wollte man an einem Beispiele zeigen, wie weit die spanische Comedie in der Kunst der Verwickelung Alles hinter sich läßt, was von den Dichtern anderer Nationen in dieser Hinsicht geleistet worden, so dürfte sich dieses Stück vorzüglich dazu eignen. In *El encanto sin encanto* hat Calderon, wie schon gesagt, einen Plan des Tirso de Molina benützt, aber wir müssen mit aller Achtung für den Namen des berühmteren Dichters bekennen, daß er uns hier weit hinter seinem Vorbilde zurückgeblieben zu sein scheint. — Peor está que estava ist dagegen wiederum ein reizendes und trefflich componirtes Stück;

wie der Titel besagt, wird die Lage der handelnden Personen vom Beginn der Verwickelung an immer verlegener und schlimmer, von der ersten Scene bis zur Auflösung haben wir eine ununterbrochene Reihe von spannenden und stets verschiedenen Situationen, und dabei ist Alles bis in die feinsten Einzelheiten hinein trefflich motivirt. — *Mejor está que estaba*, ein Gegenstück des vorigen, in Bezug auf die äußere Handlung minder reich bedacht, aber in den Empfindungen und Gedanken voll poetischer Frische und jugendlichen Feuers. — *Los empeños de un acaso*; hier wird, wie schon der Titel verheißt, der Zufall recht absichtlich zum Hebel der Action gemacht; die Combinationen, die Begebenheiten, die Resultate, die sich an ihn knüpfen, sind so mannichfaltig, so sinnreich herbeigeführt und zu einem so engen Knoten verschärft, daß die Begier, zu sehen, wie der Dichter alle von ihm gehäuften Schwierigkeiten lösen werde, dem Leser und Hörer schon allein hinreichende Befriedigung gewährt und seine Theilnahme keinen Augenblick ermatten läßt. — Das selbe gilt von *Ni en vengas mal ni vienes solo*, von welchem Stücke die Grundlage der Intrigue mit wenigen Worten angedeutet werden möge: D. Luis kommt eines Abends über einen Zweikampf zu, welcher vor seinem Hause Statt hat und in welchem der Eine der beiden Streitenden tödtlich getroffen zu Boden stürzt. Der Sieger eilt mit schleunigen Schritten von dannen, und D. Luis sucht vergebens ihn einzuholen, er tappt aber den Diener, von dem er das Gerändniß erpreßt, der Entflohene sei ein gewisser D. Juan, der in einem Liebesverständniß mit Doña Maria, der Schwester des D. Luis, stehe. Die nächste Scene zeigt uns eine Doña Anna, welche mit einem D. Diego verlobt ist, aber auch von D. Luis geliebt wird und diesen noch mit einigen Hoffnungen hinhält.

Zu ihr kommt Maria und überbringt ihr ein Bildniß D. Juan's, mit der Bitte, dasselbe aufzubewahren, weil sie selbst bedacht sein müsse, es vor dem Arzwohn ihres Bruders zu verbergen. D. Diego findet dies Bildniß bei seiner Verlobten und wird dadurch zu wüthender Eifersucht erregt; Don Juan, von der Justiz wegen des vollbrachten Mordes verfolgt, bittet Mariens Vater, der mit dem seinigen befreundet ist, ihm eine Freistatt in seinem Hause zu gewähren, und wird, um desto sicherer unentdeckt zu bleiben, in ein verborgenes Gemach versteckt; nun ist aber D. Diego ein Verwandter des Ermordeten und muß auf Rache an dem Mörder sinnen; als anderer Friedensstörer erscheint dann noch D. Luis mit seiner Eifersucht auf Diego und mit seinem Arzwohn gegen seine Schwester und auf D. Juan, — kurz, der streitenden Mächte, die sich in demselben Hause zusammen treffen, sind so viele, daß man kaum hoffen kann, sie bewältigt zu sehen, aber der Meister in der Verwickelungskunst weiß alle Fäden so zu führen, daß sie sich gerade da, wo sie zum verworrensten Knäuel ver-
schlungen zu sein scheinen, plötzlich aufs ungezwungenste und befriedigendste auflösen.

Alle die bisher genannten Comödien können als Intriguen- oder vielmehr Verwickelungsstücke im eminentesten Sinne angesehen werden, das heißt als solche, in welchen äußere ungewöhnliche Umstände und Situationen die Hauptfactoren sind und aller Accent auf die interessante Handlung fällt, so daß zu größerer Complication des Inhalts auch dem Zufall ein bedeutender Spielraum gestattet wird, die Entwicklung der Charaktere dagegen ganz in den Hintergrund tritt. Dieselben Elemente haben wir noch ganz ungemischt in *Fuego de Dios en el querer bien, Cada uno para sí, Con*

quien vengo vengo, Tambien hay duelo en las damas, El maestro de danzar.

Als eigentliche Fassen sind zu bezeichnen El Astrologo fingido und No hay hurras con el amor. Jenes ist ein Scherzspiel voll des köstlichsten Spases und ergötzlicher Situationen; indessen verdiente der Stoff wohl laun, zu einer dreifaltigen Comödie ausgearbeitet zu werden und würde sich bei mehr concentrirter Komik besser als Entree ausnehmen. In No hay hurras con el amor ist das Bild einer geizten und mit ihrer höheren Bildung prahlenden Dame mit unvergleichlicher Kraft der Komik ausgeführt, und ebenso die Intrigue, wie ein junger Mann, der eigentlich ihre Schwester liebt, aber die Gegenbestrebungen der eiteln Närrin zu fürchten hat, sich nun in die Letztere verliebt stellt, in geschraubten Phrasen mit ihr redet und auf diese Art seine wahre Neigung zum erwünschten Ziele fördert. — Nahe Verwandtschaft mit den letztgenannten Stücken zeigt Hombre pobre todo es trazas, ein Lustspiel, welches B. Schmidt treffend charakterisirt, indem er an den Lazarillo de Tormes und Guzman de Alfarache erinnert; in der That hat der Held Manches mit jenen degensflirrenden und unglückseligen Industriecittern gemein, welche in den genannten picaresken Romanen geschildert werden; es muß noch hinzugefügt werden, daß Calderon es verschmähe, es den Schlämm hinab zu reichen, in dem Mendoza und Alonzo sich oft wohlbehäglich wälzen, und daß er Sitten und Charaktere durchgehendes veredelt hat.

In Guardate del agua mansa ist nicht allein die Intrigue mit unendlicher Kunst eingeleitet und entwickelt, sondern auch die Charakterzeichnung von seltener Feinheit und Vortrefflichkeit. Don Alonzo hat zwei Töchter, die seit dem

Tode ihrer Mutter in einem Kloster erzogen worden sind und ihren bisherigen Aufenthalt erst verlassen, als ihr Vater aus Mexico nach Madrid zurückkehrt. Clara, das älteste der beiden Mädchen, trägt einen ruhigen und stillen Charakter zur Schau, und sagt, sie sehne sich in die Stille des Klosters zurück; Eugenia, die jüngere, dagegen ist munter und ausgelassen und gefällt sich in der großen Welt, weshalb der Vater beschließt, sie zuerst zu verheirathen. Es finden sich verschiedene Freier ein, unter anderen ein einfältiger und tölpelhafter Landjunker aus Asturien, Namens Torribio, welcher von beiden Mädchen beständig geölppt wird. Während Clara ihrer Schwester Vorwürfe über deren Ausgelassenheit macht, spinnt sie selbst eine der schlauesten Intriquen an, indem sie sich für Eugeniens ausgibt und den dieser bestimmten Mann in ihren Netzen fängt, ja ihre eigene Tiaisia betrügt und zur Mithelferin des Plans macht. Am Schlusse stellt sich denn heraus, daß die lebhafteste und weltlich gesinnte Eugenia in ihren Liebesangelegenheiten nicht vorgerückt ist, während die stille und verschlossene Clara ihr ihren Bewerber abspenstig gemacht hat. Köstlich und mit unvergleichlicher komischer Kraft gezeichnet ist in diesem Lustspiel die Figur des ungeschlachteten und bäurischen Torribio; das Stüd erhält durch diese Caricatur einige Verwandtschaft mit den sogenannten *Comedias de Figuron*.

Mañanas de Abril y de Mayo. Eine Comödie, welche in Geist und Ton der vorübergehenden sehr ähnelt und sich gleich ihr durch die scharfe Sonderung der Charaktere auszeichnet; das Gegenstud zu Torribio ist hier der prablerische und eingebildete Stutzer Hippolito; doch ist Calderon nie in den rohen und pössenhaften Styl verfallen, der die Figurirstücke mancher anderen Dichter so unheimlich macht; auch sind die caricaturartigen Figuren bei ihm nie die Hauptträger

des Interesse, sondern nur Folie für andere edle Charaktere.

No siempre lo peor es cierto wird seinem Personal und seinen äußeren Umrissen noch zu den Comedias de capa y espada gerechnet worden sein, allein sein ernsterer, selbst an's Sentimentale streifender Ton und Inhalt heben es sehr merklich aus den übrigen dieser Klasse hervor. Don Carlos, Liebhaber der Leonor de Lara, hat bei Nacht im Zimmer seiner Geliebten einen Mann gefunden, den er irriger Weise, aber unter sehr verdächtigen Umständen, für seinen Nebenbuhler hielt und niederstieß. Um Leonor's Ehre zu retten, führt er sie mit sich fort und leiht ihr seinen Schutz, obgleich er sie für schuldig hält und den Verheuerungen ihrer Unschuld kein Gehör spenden will. Ein Zusammentreffen vieler Umstände und eine mit großer Kunst in die Haupthandlung verflochtene Nebenaction dient nun dazu, Carlos immer mehr in seinem Verdacht zu bestärken und sogar die Zuschauer zweifelhaft zu machen, bis zuletzt die Wahrheit an den Tag kommt und Carlos sich überzeugt, daß Leonor ihn immer treu geliebt hat. Wenn in diesem Drama schon die mit erschaulicher Feinheit angelegte Verwicklung zu bewundern ist, so besteht der Hauptgehalt desselben doch in den mit großer Wärme aufgesaßten und liebevoll ausgemalten Charakteren des D. Carlos und der Leonor; Jener mit seinen edlen und großherzigen Gesinnungen, und gerade durch diesen Adel der Seele zu einem ungerechten Verdacht getrieben, Leonor aber mit ihrer Sanftmuth und wandellofen Anhänglichkeit an den, der sie so sehr liebt — diese beiden Gestalten nehmen die Theilnahme auf's lebhafteste in Anspruch.

Mañana será otro día, ein Seitenstück des vorigen.
„Wenn jezt lehrst — sagt V. Schmidt — wie die göttliche

Natur des Weibes, von ungerechtem Verdacht gekränkt, eben erst recht ihren Glanz erscheinen läßt, und deshalb dort Pro-
nor schon gleich im Anfang als liebend und durch die Liebe
unglücklich auftritt, so sehen wir hier dagegen die noch un-
reife Knospe, die vor unseren Augen sich entfaltet und in
Dust und Farbenpracht vor der Sonne der Liebe schimmert.
Zwischen Schwertergeklirr und Schmach, der der Tod auf
der Stelle bei Calderon's edlen Spaniern folgen muß, wächst
diese köstliche Liebe des Weibes, die nichts scheut, als den
Verlust des Geliebten, und deren dann ein gütiger Gott sich
mild erbarnt.“

An die letztgenannten schließen sich theils in dem vor-
waltenden Ernst des Tons und Inhalts, theils in der bedeu-
tender hervortretenden Charakteristik noch: *No hay cosa co-
mo callar, Primero soy yo, Cual es mayor perfeccion,
La desdicha de la voz, Dar tiempo al tiempo.* Diese
Comödien, welche sämmtlich den reiferen Jahren des Dich-
ters angehören, haben durch die Reinheit des Stils und durch
die größere Sorgfalt, welche der Gestaltenzeichnung gewidmet
ist, unstreitig einen Vorzug vor seinen früheren Werken dieser
Gattung; dagegen erscheint die jugendliche Frische und Leben-
digkeit jener, unseres Bedünkens, hier etwas geschwächt,
und man könnte stellenweise sogar über eine gewisse Mattig-
keit und manierirte Wiederholung von schon vielfach abgenup-
ten Motiven klagen.

Im Faße der *Comedias burlescas* hat Calderon nur
ein einziges Stück gedichtet, nämlich *Céfalo y Procris*, eine
Parodie seines eigenen *Zelos aun del aire matan*. Diese
Burleske ist voll köstlichen Humors, ein Tummelplatz des
ausgelassenen Scherzes und besonders dadurch von unver-
gleichlicher komischer Wirkung, daß der tollste Spaß, ja das

Abfurdeste in einem feierlichen, pathetischen Tone und in den elegantesten Versen vorgetragen wird. Es ist das einzige Lustspiel Calderon's, in welchem er zur Verstärkung der Komik sogar das Derbe und Gemeine nicht verschmäht; in übermüthiger Laune kehrt er das Unterste nach oben und scheint sich selbst, die ganze Welt und sein eigenes Werk zu verspotten. Alle Augenblicke fallen die Schauspieler aus den Rollen; eine griechische Dame z. B. soll ihre Herkunft erzählen, aber sie vergiftet sich und sagt: „Ich bin die Tochter des Luis Lopez und mein Name ist Maria.“ Der Prinz Rossler kommt auf einem Hüllen herangeritten, einen ungeheuren Schuß in der Hand haltend, und durchhört die Welt, um die Dame aufzufinden, welcher dieser Schuß gehören mag. Von dem burlesken Ton der Sprache kann folgendes einen Begriff geben. Der König redet seine versammelten Vasallen an:

Vasallos, deudos y amigos,
Cuya lealtad y virtud
Canta el sol por sa, mi, re,
La fama por re, fa, ut;
Ilustre nobleza y plebe,
Que al brindis de mi sahad
Agotárades ahora
Aun la cuba de Sahagun:
Ya sabreis, que yo inclinado
Fui desde mi juventud
A las letras, estudiando
Todo el han, ben, bin, bon, bun,
Hasta el arte de Nebrija
Y las tablas del Talmud.

Cephalus bricht, nachdem er seine geliebte Procris mit dem Jagdspeer getödtet, in folgende Worte aus:

Republica celestial,
Aves, peces, fieras, hombres,
Montes, riscos, peñas, mar,
Plantas, flores, yerbas, prados,
Venid todos á llorar!
Coches, albardas, pollinos,
Con todo vivo animal,
Pavos, perdices, gallinas,
Morcillas, manos, cuajar,
Próeris murió! Decid pues:
Su moño descanse en paz!

Im Ubrigen sind, bald mit Ausführlichkeit, bald flüchtiger, sämtliche von Calderon herrührende Comédien erwähnt worden; in Bezug auf diejenigen, welche entschieden fälschlich auf seinen Namen geschrieben worden sind, oder deren Richtigkeit doch wenigstens sehr problematisch erscheint, so wie in Bezug auf die Sainetes und Loas verweisen wir auf den Anhang zu diesem Artikel. Hier ist zunächst noch von Autos Sacramentales zu handeln.

Calderon's Autos sind nach dem Urtheil seiner Zeitgenossen diejenigen Werke, auf welche sich sein höchster Dichterruhm gründet. „Wo — sagt der schon angeführte Manuel Guerra — dieser eminente Mann zum allgemeinen Erlaunen sich selbst übertroffen, das war in den Autos Sacramentales. Die Andacht seines Geistes entzündete ihm das Gemüth, und die Rede, entflammt im hingegrissenen Fluge, schwang sich wie der Adler des Hefekiel über seine Genossen und ihn selbst empor. Seine Erfindungen sind so göttlich, die Gedanken so schön, die Ausschmückungen so prächtig, die Moralitäten so verschmolzen, die Lehrlänge so geschmackvoll, Vernunft und Glaube so sanft verwoben, und das Ruhbare ist dem

Schönen so freundlich gesetzt, daß zugleich der Verstand in Verwunderung und das Herz in Klammern gesetzt wird. Die Seelen lehren voll Liebe und Andacht zurück, erfreut und geistlich, ergötzt und befeuert, und indem er dem Ohre lieb-
loß, fließt er heilige Ehrfurcht vor dem Sakramente ein.“

Die Nachwelt kann nicht umhin, die Verwunderung des siebzehnten Jahrhunderts für diese Dichtungen zu theilen, sobald sie nur Selbstverläugnung genug besitzt, um sich aus dem so ganz verschiedenen Irenkreise des Tages in die Welt anschauung und die Vorstellungsweisen zu versetzen, aus denen die ganze Gattung von Dramen hervorgegangen ist. Der, welcher sich auf diese Art in den Geist eines vergangenen Jahrhunderts zu vertiefen vermag, wird die Wundergebilde von Calderon's Autos etwa mit denselben Empfindungen vor sich aufsteigen sehen, mit denen ein Seher, das Auge mit weittragendem Robre bewaffnet, ferne Himmelsräume durchfliegt, in denen sich die Milchstraßen zu Sonnen zertheilen und aus der dämmernden Tiefe des Alls neue Welten von ungeahntem Glanze eimportauchen. Oder wählen wir ein anderes Gleichniß, so mag ihm zu Sinne werden, wie dem Seefahrer, wenn er die weite Wasserwüste durchschritten und nun ein neues Erdreich betritt, das ihn mit unbekannten und wunderbaren Gestalten umgibt, in dem Prausen seiner Kie-
senwälder und Ströme mit geheimnißvollen Klängen zu ihm redet und wo in einer anderen Natur andere Gattungen von Wesen ihn mit fremden Blicken anschauen. In der That, wie ein solches Reich der Wunder umfassen und diese Dichtungen. Ein Tempel thut sich vor uns auf, in dessen Bau, wie in dem Orakeltempel des Titirel, sich das ewige Wort sinnbild-
lich gestaltet hat. Bei'm Eintritt weht es uns entgegen, wie ein Geisterhauch der Ewigkeit, und eine heilige Morgengröße,

wie vom Glanze der Gottheit, walt durch den hehren Raum. Im Mittelpunkt ragt, als Centrum alles Seins und aller Geschichte, das Kreuz, an dem sich der unendliche Geist selbst in unendlicher Huld für die Menschheit geopfert hat. Am Fuße des hohen Symboles aber steht der Dichter als Hierophant und Prophet und deutet die Bilder an den Wänden und die stumme Rede der Ranken und Blüten, die sich an den Säulen emporschlingeln, und die Töne, die klangreich vom Gewölbe herniederrinnen. Er schwingt den Stab und die Hallen des Tempels dehnen sich aus in's Unermessliche; ein Säulengang führt durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch bis zur dämmergrauen Vergangenheit, da zuerst der Lurk des Lebens aufsprang und die Sonnen und Sterne, dem Schooße des Nichts entstiegen, ihren Lauf begannen; und der begeisterte Seher enthüllt das Geheimniß der Schöpfung und zeigt uns den Hauch Gottes über dem Chaos brütend, die Erdenfeste von den Gewässern trennend, dem Monde und den Gestirnen ihre Bahnen anweisend und den Elementen befehlend, wie sie sich fliehen und suchen sollen. Wir fühlen uns umwallt von dem Flügelsschlage des Weltgeistes und hören die Jubelchöre der neugeborenen Sonnen, wie sie feierend auf ihren Bahnen einberziehen und den Ruhm des Ewigen verkünden. Von der Dämmernacht an, die den Ursprung aller Dinge verhüllt, sehen wir dann den Zug der Völker durch die aufblühenden und hinwelfenden Geschlechter der Menschen hindurch jenen Sterne folgen, der die Weisen aus dem Morgenlande leitete, und der Stelle der Verheißung entgegenzögern; nach vorwärts aber liegt, vom Glanze der Erlösung und Veröhnung überstrahlt, die Zukunft mit ihren noch ungeborenen Generationen. Und der heilige Dichter weiß

ring8 umher in's Grängenlose, durch die Schranken der Zeit in die Ewigkeit hinaus, zeigt die Beziehungen alles Geschaffenen und Ungeschaffenen zu dem Symbol der Gnade und wie alle Völker andachtsvoll zu ihm emporschauen; das Weltall in seiner tausendfachen Erscheinung wird mit dem Chöre aller seiner Stimmen ein Psalm zum Preise des wunderbar Herrlichen; Himmel und Erde legen ihre Gaben vor ihm nieder, die Sterne, „die nie welkenden Blumen des Himmels“, und die Blüthen, „die vergänglichen Sterne der Erde“, müssen ihm huldigen; der Tag und die Nacht, das Licht und die Finsterniß liegen anbetend vor ihm im Staube, und der Menschengeist öffnet seine verborgenen Schächten, um alle seine Gedanken und Gefühle in der Anschauung des Unendlichen zu verklären.

Dies der Geist, der aus Calderon's Autos demjenigen entgegenweht, der sie in dem Sinne aufzufassen weiß, in welchem der Dichter sie gab. Aber auch der kältere Kritiker wird in vielfacher Rücksicht seine Bewunderung nicht versagen können. Er mag sich — und wir wollen es ihm nicht verargen — von manchen allzu süßnen Wagnissen befreundet sehen, er mag die ganze Gattung, zu welcher die Autos gehören, in ihrer seltsamen Mischung von Dichtung, Scholastik und Theosophie, für eine excentrische Ausgeburt der Poesie halten, aber er wird der unendlichen Kunst, mit welcher diese heterogenen Elemente bewältigt und mit einander verschmolzen sind, seine Anerkennung zollen müssen. In der That erscheint die Meisterschaft Calderon's in der Composition bei den Autos wegen der ungleich größeren Schwierigkeit, die sich hier darbietet, noch unendlich bewundernswerther, als bei den Comödien, und auch seine Dichtergabe zeigt sich in noch reinerem Glanze, insofern die einzelnen Ideen, die seine

weltlichen Schauspiele hier und da entstellen, die Ueberrfälle und den Schwulst der Rede hier verschwinden und einer einfach-klaaren, der Erhabenheit des Gegenstandes angemessenen Darstellung weichen. Die Bilderpracht ist mit Weisheit geregelt und dem leitenden Gedanken untergeordnet und sein hyperbolischer Vortragswall thut der Harmonie der Idee und des Ausdrucks Abbruch. Calderon's in Andacht dem Himmel zugewandter Geist scheint alle seine Kräfte in einem Brennpunkt concentrirt zu haben, um in den Autos das Höchste zu geben, was er zu leisten vermochte. So erscheint es denn bewundernswürdig, wie in diesen Werken die ganze Erschöpfungswelt verklärt und gleichsam transparent gemacht wird, damit sich aus allen ihren hundertfältigen Gestalten der verborgene Strahl des Göttlichen entbinden könne; die alte Geschichte und Götterlehre, die fernste Vergangenheit und die dämmernde Zukunft, die Schöpfung mit allen ihren Wundern, die Pflanzen- und Thierwelt, die Höhen und Tiefen des Seins und alle Regungen des Menschenherzens und der Menschenseele werden in den wunderbarsten und genialsten Combinationen benutzt, um das Christenthum in dessen heiligstem Symbole zu verherrlichen; und diese Combinationen sind, bei allem Geheimnißvollen, doch von einer Klarheit, die Erstaunen erregt. Der Dichter weiß, wie in einem magischen Spiegel, selbst das Verborgenste und Unsäglichste, die Schattenbilder des Gedankens, in bestimmten Umrissen darzustellen. Haben wir es nun auch mit Abstractionen des Verstandes, mit metaphysischen Allgemeinbegriffen zu thun, so verdient doch die Gestaltungskraft Bewunderung, mit welcher den wesenlosen Wesen alle Züge der Persönlichkeit und individuellsten Lebendigkeit geliehen werden; und nicht minder erstaunenswürdig ist die Kunst der dramatischen Composition, welche

auf überirdischem Boden und mit einem allegorischen und symbolischen Personal doch eine streng zusammenhängende, nicht allein das Interesse, sondern selbst die Neugier spannende Handlung hervorzubringen gewußt hat.

Worin der Vorzug von Calderon's Autos vor denen des Lope de Vega bestehe, erhellt schon aus dem Obigen: er liegt in der ungleich größeren Er tiefung des Inhalts, in der unvergleichbar feineren Durchbildung der Allegorie, in der Gründlichkeit, mit welcher der Stoff in allen seinen Fasern und bis in seine feinsten Beziehungen hinein durchdrungen ist. Wenn die Ueberlegenheit unseres Dichters über seine Vorgänger im Allgemeinen auf der ausgebildeteren Kunstform seiner Dramen, auf der sorgfältigeren Verarbeitung des Materials und der gewissenhafteren Ergründung seiner Vorwürfe beruht, so zeigt sich dies in den Autos in noch ungleich höherem Maße, als in den Comödien; sogar die vorzüglichsten Frohnleichnamspiele der früheren Zeit können mit den mindest trefflichen der seinen nicht in die Schranken treten.

Im Allgemeinen hat Calderon die ihm von Lope de Vega überlieferten Umrisse des Auto adoptirt, und wir müssen in dieser Beziehung auf das Band II., Seite 303 ff. Gesagte zurückweisen. Dort kann man auch schon das vom Dichter angewandte Personal, wenigstens in seinen Hauptgestalten, kennen lernen. Daß die nämlichen Figuren häufig wiederkehren, daß sich sogar gewisse Wendungen und Gedankenverbindungen wiederholen, wurde durch die alten Autos sacramentales gemeinsame Bestimmung der Verherrlichung der Transsubstantiation unvermeidlich herbeigeführt, denn diese Tendenz machte es zur Bedingung, daß in jedem Frohnleichnamspiel dieselbe Grundidee ausgesprochen würde. Hören

wir, was der Dichter selbst in der Vorrede darüber sagt: „Jrgend ein eifler Leser möchte es vielleicht tadeln wollen, daß in den meisten dieser Autos dieselben Personen vorkommen, wie der Glaube, die Gnade, die Schuld, die Natur, das Judenthum, das Heidenthum u. s. w.; dies aber rechtfertigt sich dadurch: daß, da der Gegenstand immer derselbe ist, die Stücke sich auch derselben Mittel zum Zwecke bedienen müssen; noch mehr aber durch die Erwägung, daß dieselben oft wiederholten Mittel doch jedes Mal auf anderen Wegen zu anderem Ziele gehen: auf diese Art wird denn, nach meiner schwachen Einsicht, dieser Tadel sich vielmehr in Billigung umwandeln müssen; denn die größte Kunst der Natur besteht darin, daß sie mit den nämlichen Grundzügen so viele verschiedene Gesichter hervorzubringen weiß, und nach diesem Vorbilde möge es denn, wenn auch nicht als eine Kunst angesehen, so doch wenigstens entschuldigt werden, daß ich aus denselben Personen so viele verschiedene Autos zusammengelegt habe. — Manche Stellen werden einander ähnlich gefunden werden, aber auch die Natur bringt manche ähnliche Gesichter hervor, und wenn schon dies einen Tadel zurückweist, so muß noch hinzugefügt werden, daß dergleichen Stücke nur einmal im Jahre aufgeführt werden und daß zwischen manchen von den in diesem ersten Bande befindlichen Autos ein Zwischenraum von mehr als zwanzig Jahren liegt; der Eindruck, den sie bei der durch so lange Zeiträume getrennten Darstellung hervorbrachten, war daher ein ganz anderer, als der, den sie jetzt, in demselben Bande vereint, bewirken können. — Einige Stellen werden vielleicht etwas matt erscheinen, weil das Papier weder den Wohlklang der Musik, noch den Pomp des Maschinenwesens wiedergeben kann, und es ist deshalb nöthig, daß der Le-

fer sich mit seiner Einbildungskraft diese Thaten hinzudenke.“

Calderon's Behandlungsweise des Auto im Einzelnen wird man am Besten aus den folgenden Inhaltsübersichten von einigen derselben erschen. Die Poas, welche laut der Angabe des Herausgebers nur zum Theil von Calderon selbst herrühren und mehrentheils seinen für das Verständniß nothwendigen Zusammenhang mit dem folgenden Stücke haben, werden dabei füglich außer Acht gelassen.

El pintor de su deshonra. Ein Auto, das sich schon durch seinen Titel dem gleichnamigen Trauerspiel gegenüberstellt und auch in seinem Inhalt viele Beziehungen zu demselben darbietet. Das Stück wird durch einen prächtvollen Monolog Lucifer's eröffnet. Er steigt durch den Schlund eines Drachens empor und ruft die Schuld aus einer düstern Felsenhöhle, welche sie bewohnt, hervor. Als die Verurtheilte nach seinem Begehren fragt, erzählt er die Geschichte seines Sturzes, wie er zur Strafe seines Hochmuthes in das Reich der ewigen Finsterniß verbannt worden sei. Er spricht in Worten der Verzweiflung von seinem Haß und seinem Reid gegen den Welterschöpfer, der ihn so tief gedemüthigt und den er unter dem Bilde eines großen Künstlers und Werkmeisters darstellt; weiter erzählt er, wie dieser Künstler damit umgehe, eine Gestalt und ein Antlitz nach seinem Bilde zu malen, nachdem er schon sechs Tage lang an einem großen und wundervollen Gemalde, der Schöpfung, gearbeitet habe, der siebente Tag solle nun das ganze Werk vollenden; die Schuld möge ihm Hülfe leihen, damit das Bild zerstört werde und der Künstler den Namen des „Malers seiner Schande“ verdiene. Die Schuld verspricht ihren Beistand, und Beide schleichen sich in die Werkstatt. Staunend und trotz ihres Hasses doch mit Ehrfurcht betrachten sie das Gemälde;

das Bild der Aehre und der Rebe, als Andeutung des künftigen Sacraments, macht sie erbeben, und als sie Geräusch hören, verbergen sie sich in den Mäthern eines Baumes. Der Maler erscheint und beginnt die Arbeit, während die Unschuld, die Weisheit und die Gnade ihm die Farben reichen und einen Vorgesang anstimmen; als das Werk, das Ebenbild des Meisters, vollendet ist, haucht er ihm Athem und Leben ein, und die neugeschaffene menschliche Natur kniet vor ihrem Schöpfer nieder. Dieser übergibt ihr die Herrschaft über die ganze Schöpfung und legt ihr nur ein Verbot auf, das, die Frucht vom Baume der Erkenntniß zu genießen. Die junge Herrscherin der Welt bleibt nun, umringt von der Weisheit, der Unschuld, der Gnade und dem freien Willen, zurück und schildert in einer herrlichen Rede die Wunder der sie umgebenden Schöpfung. In ihr treten in Verkleidung Lucifer und die Schuld, und suchen sie, nachdem sie zuerst den freien Willen bestochen, durch ihre Reden zu bethören; die Schuld holt die verbotene Frucht herbei und der freie Wille reicht sie der menschlichen Natur zum Genuß; Weisheit, Unschuld und Gnade thun Einsprache, aber die Schwache folgt ihrem Verlaßte; da verdunkelt sich die Luft, die Erde zittert, die Schönheit des Paradieses ist vernichtet, die geistlichen Wespen entfliehen und die Gefallene wird von Lucifer als seine Sklavin fortgeschleppt. So sieht denn der Maler das schönste Werk seiner Kunst entstellt und besleckt, und ruft in heiliger Trauer: „O du, die ich zu meiner Braut auserwählt, hätte ich dich nie so schön gemalt, so würde ich jetzt nicht Maler der eigenen Schande heißen! Undankbare, um meines größten Heims des willen verlaßtest du mich? O sterblicher Mensch, sieh' an der Angst meiner Liebe, welchen Kummer du mir bereitest, wenn du dich von Gott entfernst; denn wenn Gott je weint,

so ist es auch Jammer um eine verlorene Seele! Aber was klage ich, da meiner Ehre die Rache obliegt? Treulose, so mögest du denn kein Wasser trinken, als das deiner eigenen Zähren; so mögest du das Brod der Schmerzen essen und unter Schmerzen Kinder gebären! Die Welt, das Bett deines Ehebruchs, will ich zerstören; die Wolken mögen ihren Schooß aufthun, die Meere ihre Dämme sprengen, um sie zu vernichten!« Man hört Erdbeben und Donnergeroll und das Getöse der hereinbrechenden Sündfluth; zwischendrein ertönen die Jammerrufe der Erde: „Erbarmen, Herr, Erbarmen!“ Die menschliche Natur tritt, vor den stürmegeröschten Wellen stiehend, auf; die Erde bietet ihr auf den höchsten Spizen ihrer Berge einen Zufluchtsort, aber die Wogen steigen höher und drohen sie unter dem Hohngelächter Lucifer's und der Schuld zu verschlingen. Da wirft der Schöpfer erbarmend ein Holz in die Fluth, „Bruchstück einer wunderbaren Arche und Vorbild eines anderen Holzes, das einst die Welt retten wird; denn zwischen der Ehre des Menschen und der Gottes ist der Unterschied, daß die eine sich rächt, indem sie tödtet, die andere, indem sie verzeiht.“ Die Welt und die menschliche Natur schwimmen, das rettende Holz umklammernd, an das Rand, das wieder aus den sich verlaufenden Gewässern hervortritt. Ihnen folgt die Schuld, aber sie hebt vor der Kreisform des Holzes zurück, und die menschliche Natur spricht zu ihr: „Abstüß du in diesem Anblick jenen Friedensbogen, der sich über Himmel und Erde ausspannen wird, wenn die weiße Taube mit dem Olivenzweige erscheint und den goldenen Tag nach so schmerzreicher Nacht verkündigt! Schon, dünkt mich, höre ich die Engel einen Jubelchor an diese himmlische Aurora singen.“ Von oben erschallt Gesang von Engelstimmen: „Auf dem Herrn im Himmel und Friede dem Men-

schen auf Erden!“ Die menschliche Natur stimmt, die Gnade des Herrn ansehend, in den Gesang ein, aber Lucifer und die Schuld suchen sie fester in ihre Bande zu schlagen. Der göttliche Maler tritt nun, geführt von der Liebe, und von den Pitten der Glehenden gelockt, auf, um die Geraukte zu erlösen und die Rache an den Räubern zu vollbringen. Die Liebe trägt ein Kreuz herbei, der Maler verbirgt sich hinter demselben und befreit die Gefangene, indem er Lucifer und die Schuld durch einen Schuß zu Boden streckt. „Sieh hier — spricht er, auf das Kreuz deutend, zu der Geretteten — wie viel deine Thränen bei mir vermocht haben und wie ich nun dem Gemälde, welches mir der Dämon und die Sünde bekleckten, seinen ersten Glanz wiedergebe, indem ich es in dieser Quelle wasche!“ Man erblickt eine Quelle mit sieben Strahlen (den sieben Wunden); an ihr stehen die Gnade, die Weisheit und die Unschuld und rufen der Erlösten zu: „Komm in unsere Arme zurück! Wir erwarten dich an dieser Quelle!“ Obgleich zum Tode getroffen, flüstert die Schuld doch leise: „Mag die Erbsünde auch in diesem Bade getilgt werden, mir bleibt doch noch Raum, dich zu bekriegen;“ aber der Maler erwidert: „Auch dagegen ist ein Mittel! Seht hier das Sacrament, das Mysterium der Mysterien, das Wunder der Wunder!“ Lucifer und die Schuld stoßen im Torcekrampf und die menschliche Natur kniet anbetend vor dem Allerheiligsten nieder.

La Cena de Baltasar, nach Daniel 5, 5. Dieses wunderbar tiefsinnige und doch zugleich in seiner äußeren Erscheinung auf große theatralische Wirkung berechnete Auto beginnt mit einer Uebersetzung zwischen Daniel, der das Gericht Gottes repräsentiert, und dem Gedanken, der als Narr und Possentriker erscheint. Daniel schildert tragend und zürnend

die Schmach, die das Volk Gottes in der Babylonischen Gefangenschaft erdulde; der Gedanke aber erzählt ihm, wie Belsazar sich heute mit der großen Königin des Orients, der Idolatrie, vermähle, Trompetenkriese. König Belsazar tritt mit seiner Gattin, der Eitelkeit, auf und empfängt die zweite Gemahlin, die in pomphaftem Zuge erscheint. Eitelkeit und Idolatrie schwören ihm Treue und sagen ihm ihre Hülfe zu, damit er sich über alle Könige der Erde erheben und den Bau des Thurms von Babel vollenden könne. „Wer — ruft der von seiner Größe Trunkene — wird die Rege so süßer Umarmungen trennen, wer meinem Unternehmen Einhalt thun?“ Da ruft Daniel mit Donnerstimme: „Die Hand Gottes!“ Belsazar will den strengen Redner mit dem Schwerte zu Boden strecken, aber er vermag nichts gegen den Geweihten des Herrn, und geht in ohnmächtigem Grimme ab. Daniel ruft aus: „Wer, o Schöpfer des Tages, wird deine Rache übernehmen?“ Da erscheint der Tod als jugendlicher Ritter in voller Rüstung mit dem Schwerte, und meldet sich zum Vollstrecker der Verurtheile Gottes; aber Daniel trägt ihm auf, vor Ausführung des Urtheils den König erst zur Ruhe zu mahnen. Der Tod wendet sich an den Gedanken, und dieser führt ihn in einen Garten, wo Belsazar mit seinen beiden Gemahlinnen schwelgt. Es folgt eine bewunderungswürdige Scene, in welcher der Tod, an der Hand des Gedankens, wie ein Schatten hinter dem Könige einsichersleicht und ihm mahnende ernstgewollte Worte zuflüstert: „Du bist Staub und wirst zum Staube zurückkehren!“ Der Gedanke umhüpft den Belsazar und sucht ihn durch seine Poffen zu zerstreuen; aber selbst in seine Träfe mischt sich die fürchterlich mahnende Stimme. Um das Schreckgebilde, das ihn quält, zu verschönern, flüchtet der König in eine Rosenlaube; die Idolatrie

wiegt ihn in ihren Armen, und die Eitelkeit sucht ihn durch süße Gefänge zu erheitern, bis der Ermüdete einschläft. „So — spricht Daniel — gibt sich der Mensch sorglos dem Schlummer hin, ohne zu bedenken, daß er jeden Tag, wenn er schläft und erwacht, stirbt und wieder geboren wird, ohne zu erwägen, daß der Tod ihn in jedem Schlummer an den letzten mahnt.“ Während des Schlafes suchen die Idolatrie und die Eitelkeit den König von neuem zu verhören, und es erscheint auf ihr Geheiß eine eiserne Statue Velsagar's, die in einem Tempel verehrt wird; Daniel aber zwingt das Bild, mit Donnerstimme zu sprechen: „Deine Götzen sind von Menschenhand gebildet und ich soll dir das Gericht des Einen; unendlichen Gottes verkünden, wenn du nicht Buße thust!“ Bei diesen Worten versinkt das Traumgebilde, und Velsagar erwacht mit bewegter und zur Reue gestimmter Seele. Bald jedoch fällt er wieder in den früheren Sinn zurück, und die Idolatrie und die Eitelkeit ordnen ein glänzendes Gastmahl an, bei dem aus den heiligen Gefäßen des Jehovah-Tempels gekostet werden soll. Dieses Mahl wird mit ~~den~~ üppigsten und reichsten Gerichten bereichert. Während Velsagar mit seinen Genossen und Genossinnen schwelgt und festliche Musik erschallt, mischt sich der Tod unter die Diener und sucht den König nochmals zur Reue zu bringen; aber seine Stimme verhallt in dem lauten Getöse des Festes. Nun ist die Frist abgelaufen; der Tod reicht dem Velsagar zu trinken, ein Donnererschlag erschallt und eine riesige Hand streckt sich hervor und schreibt flammende Worte in unbekannter Sprache an die Wand. Der König fragt nach der Bedeutung der Zeichen, aber alle Jungen verstummen. Da tritt Daniel hervor und spricht: „Ich will dir den Sinn der Worte erklären; sie heißen: deine Tage sind gezählt, das Raub der Schuld ist

voll, denn du hast die Gefäße des Herrn, die für das heiligste der Sacramente aufbewahrt sind, mit frecher Hand entweicht; dein Reich wird stürzen, so wie du.“ Die Genossen des Festes entflohen, Belshazzar sinkt vernichtet zu Boden und der Tod gibt ihm den Rest, indem er ruft: „Solchen Tod stirbt der, der das Mahl des Herrn mit sündigem Herzen genießt und so das heilige Gefäß entweicht.“ Am Schlusse tritt die Beziehung des Auto auf das Sacrament, wohin freilich schon durch das ganze Stück gelehrt wurde, klar hervor. Idolatria: „Ich erwache wie aus schwerem Traume. O wer jenes heilige Licht des Gnabengesetzes sehen dürfte!“ Daniel: „Wohlan denn, als Prophet zeig' ich dir diesen Tisch in den heiligen, mit Brod und Wein besetzten, Altar umgewandelt.“ Man erblickt Reich und Herr, und die Idolatria leitet an dem Altar nieder.

El divino Orfeo. Der Fürst der Finsterniß erscheint als Corsar auf einem schwarzen Schiffe, das von dem Reide, als Steuermann, durch die Wellen des Lethe, des Flusses, der sich zwischen dem Chaos und dem Abgrunde dehnt, gelenkt wird. Sein Zweck ist, die menschliche Natur, die noch nicht geboren ist, deren künftige Geburt er aber voraussieht, in seine Gefangenschaft zu bringen. Plötzlich bricht von oben eine sanfte Musik in das Reich des Schreckens hinein. Man erblickt eine Himmelskugel und in ihrer Mitte den göttlichen Orpheus, eine Leiter in der Hand haltend, zu seinen Füßen die sieben Tage und die menschliche Natur, in Schlaf versunken. Orpheus beginnt zu singen und weckt durch seine Stimme die Schlummernden. Der erste Tag erhebt sich, eine Fackel in der Hand haltend und die Nacht erleuchtend, der zweite die Gewässer von dem Festlande theilend, der dritte Blumenfränge und Früchte tragend. Zuletzt schlägt die mensch-

liche Natur die Augen auf und kniet dankend vor dem Schöpfer nieder, der sie aus dem Nichtsein in's Sein gerufen; der göttliche Orpheus überträgt ihr die Herrschaft der Erde und ergibt sich dann in den Armen des siebenten Tages der Ruhe. Die Himmelkugel schließt sich wieder. Der Fürst der Hölle hört in ohnmächtiger Wuth, wie die neugeborene Schöpfung die menschliche Natur durch ein Loblied feiert, ruft den Jähmann Charon und überträgt ihm die Herrschaft über die schwarzen Gewässer, mit dem Befehl, Keinen hinüberzulassen, ohne ihn seiner Herrschaft zu unterwerfen. Er selbst nimmt eine Verkleidung an, in welcher er die Menschheit zu verführen hofft. Man wird in das Paradies versetzt, wo die sieben Tage sich unter Gesang und Tanz des neuen Seins erfreuen; die menschliche Natur tritt hinzu und ermahnt sie, ihres Schöpfers nicht zu vergessen, worauf Alle eine Hymne zum Lobe des Höchsten anstimmen, die an Schwung und Erhabenheit mit den schönsten der Psalmen weiteifert. Unter sie mischen sich der Fürst der Hölle und der Reid in Gärtnertracht, und es gelingt ihnen, die menschliche Natur zu betören; sie läßt sich von ihnen bei Seite führen und zum Genuß des verbotenen Apfels überreden. Kaum hat sie davon gekostet, so wird sie von namenlosen Schmerzen befallen, und klagt, daß die ganze Schöpfung vor ihr umgewandelt sei; die Tage ziehen an ihr vorüber, aber der eine trägt statt der Ädeln ein Flammenschwert, der andere statt der Blumen Dornen und hinter jedem folgt der Reid in verwickelter Gestalt und in dem schwarzen Mantel der Noth. Die menschliche Natur sinkt, von Jammer überwältigt, ohnmächtig zu Boden, und der Fürst der Hölle bemächtigt sich ihrer, sie in sein höllisches Reich fortschleppend. Da tritt der göttliche Orpheus auf, hört von fern die Schmerzensrufe der Unglücklichen, und

befchließt, sie zu befreien. Man sieht ihn in das Reich der Finsterniß hinabsteigen, eine mit dem Kreuz geschmückte Harfe tragend und süße Lieder singend. Charon verweigert ihm den Uebergang, der keinem Lebenden verkhattet werde; Orpheus ruft: „So tödte mich, ich sterbe freiwillig!“ und Charon gibt ihm den tödlichen Streich, sinkt aber zugleich selbst sterbend nieder, indem er ruft: „So liegt der Tod besiegt zu deinen Füßen; schreite nun über meine Leiche hinweg in das finstere Reich!“ Der himmlische Held sagt: „Mein Gott, mein Gott, so hast du mich verlassen!“ während ihn der Todesnachen an's jenseitige Ufer trägt. Donner, Blitz und Erdbeben. Die Tage eilen jammernnd herbei, indem sie den sechsten (den Freitag), der ohnmächtig zu Boden gesunken ist, umzingen; plötzlich aber werden ihre Klagen durch einen Freudenschrei unterbrochen. Orpheus kommt in dem schwarzen Nachen, auf dessen Masse ein Kreuz ruht, zurück und singt: „Öfnet, ihr Aufenthalte der Trauer, die Thore und Schlösser eures düsteren Kerkers!“ In seinen Füßen schmiegt sich der besiegte Tod, hinter ihm aber folgt Euridice, die befreite menschliche Natur, in einem anderen Schiffe, auf welchem der fünfte Tag (Donnerstag) das Sacrament spendet. Unter Freudengesängen der Erlösten gleiten denn die beiden Fahrzeuge dem Aufenthalte des ewigen Friedens entgegen.

La Vida es sueño, das Leben ist Traum; ein allegorisch religiöses Weizenstück zu der gleichnamigen berühmten Comédie^{*)}. Das Auto beginnt mit dem ersten Moment des sich entwickelnden Chaos. Die vier Elemente streiten um die Krone der Welt Herrschaft; die Nacht, die Weisheit und die

*) Vergl. v. d. Haldeburg's Vorrede zu seiner Uebersetzung des

Liebe aber gebieten ihnen Ruhe, worauf sie sich unterwerfen und einen Hymnus zum Lobe der Gottheit anstimmen. Nach beendigten Gesänge nimmt das Feuer als Sprecher der Uebri- gen das Wort und bittet den Herrn, einen Herrscher über sie zu bestellen. Da sagt die Nacht: „Vernehmt, wie ich be- schlossen habe, ein Ebenbild meiner, von meinem Geist ent- worfen, von der Erde geboren, aus dem verborgenen Kerler des Nichtseins in's Sein zu rufen. Dies Wesen, der Mensch, sei euer Herr, und die Gnade soll seine Gattin sein; so lange er gütig und gerecht ist, dienet ihm; wird er hoffärtig und ungehorsam, so verläßt ihm den Dienst; Gewinn und Verlust liegen also in seiner Hand; so hat mir die Liebe gerathen.“ Die Elemente geloben Gehorsam und ziehen, nochmals den Lobgesang anstimmend, im Gefolge der drei Eigenschaften der Gottheit von dannen, um bei der Schöpfung des Menschen mitzuwirken. Sodann erscheint der Schatten, als Symbol der Sünde; er hört mit ohnmächtiger Wuth die aus der Ferne herüberhallende Hymne und beschwört die Geister der Hölle, sich mit ihm zu verbinden, um der Herrschaft der Welt nicht auf ewig verlustig zu gehen. Nicht lange, so steigt auch der Fürst der Finsterniß empor, voll Neid und Grimm auf den Menschen, der zur Seligkeit berufen sein soll. Inzwischen wird eine Hellschöpfung sichtbar und in ihr der Mensch mit Thier- sellen bekleidet; vor ihm, als Symbol der Gnade, das Licht, das ihn, eine Aedel in der Hand, erweckt und in's Leben einführt. Der Schatten und der Satan verschwören sich, den Neugeborenen zu verderben, und verbergen sich als Schlange und Basilisk in den Bäumen und Blumen des Paradieses. Nun folgt eine Scene, jener in der Comödie, wo Sisyphus die ersten Haltungen der Hölle empfangt, nicht unähnlich, nur daß hier Alles symbolisch ist. Der Mensch, von bösig-

liehen Schimmer umgeben, läßt sich von den Elementen, seinen Vasallen, huldigen; unter seinem Befolge befinden sich auch der Verstand als Ordis und der Wille als Gracioso, deren jener ihn belehrt, daß er Staub sei, dieser aber ihm nicht genug von seiner Herrlichkeit zu erzählen weiß. Während er prächtig geschmückt wird, schleichen sich Kastliel und Schlange in den Garten ein, und die letztere, in Gestalt einer Gärtnerin, sucht ihn zum Genuß eines goldglänzenden Apfels zu verführen, durch den sie ihm den Besitz aller Erkenntniß und unbegrenzter Macht verheißt. Der Verblendete will zugreifen; der Verstand wirft sich ihm zu Hüfen, daß er die Frucht nicht berühren möge; aber der Mensch ruft den Willen zu seiner Hülfe herbei, und schleudert, die Warnung der Elemente überhörend, den Verstand in einen Abgrund. Nun ist er die verbotene Frucht; die Gebirge erbeben, die Sonne verunkelt sich, der Schatten der Schuld löscht das Licht der Gnade aus; der Mensch bleibt in Finsterniß zurück. Er ruft vergebens die Erde an, welche klagt, daß ihre rothen Rosen zu blutigen Dornen geworden seien, vergebens Wasser, Luft und Feuer, die ihm nur zerstörende Fluthen, Windböen und Plüge zu bieten haben. Zu dem Jammern den treten die Nacht, die Weisheit und die Liebe; sie berathen sich über sein Schicksal, und kommen endlich dahin überein: „Wenn Ein Wille in Dreien ist, wenn die Nacht ihr Gebot, die Weisheit ihren Fleiß und die Liebe ihre Thätigkeit verweigert, so gibt es Eine Person, die das Unzureichende des Menschen ergänzen und die unendliche Schuld unendlich sühnen kann.“ Der Mensch ist vor Schmerz in Besinnungslosigkeit versunken, aber tröstende Stimmen umspielen ihn im Schlafe. — Die nächste Scene zeigt ihn von neuem gefesselt und in Hölle geführt. Erwachend klagt er, daß alle Herrlichkeit, die er gesehen, nur ein Traum gewesen. Die Schuld

steht, ihn ängstigend, ihm zur Seite; mit Hülfe des wiederkehrenden Verstandes aber und des Willens ermannet er sich, das verlorene Glück von neuem zu suchen, worauf der Schatten entflieht, um mit dem Fürsten der Finsterniß neue Ränke zu schmieden. Darauf kehrt die Weisheit als Pilger bei'm Menschen ein; er klagt ihr seinen Jammer und bittet um Befreiung, damit er eine Heimath wieder suchen könne, deren verlorene Seligkeit, obgleich wie ein Traum hinter ihm liegend, ihn doch wie Wahrheit quäle. Er wird von den Banden befreit, und flieht aus Furcht vor dem Schatten; die Weisheit aber legt seine Fesseln an, indem sie sagt, sie wolle sich diese Banden so zu eigen machen, daß die Sünde sie für den Schuldigen halte, wenn sie zurückkehrend sie (die Weisheit) an des Menschen Stelle mit grobem Stoff der menschlichen Natur bekleidet finde; und so lege sie sich in der Höhle nieder. Der Fürst der Finsterniß und der Schatten kommen heran, um den Menschen zu tödten; wie die Frucht eines Baumes seine Uebertretung gewesen, so sollen Stamm und Zweige eines andern Baumes seine Strafe sein. Sie schlagen den himmlischen Pilger an's Kreuz; kaum aber ist dieser erschieden, so erhebt die Erde; Schatten und Satan erkennen, wenn sie getödtet, und sinken todt zu Boden. Mensch, Verstand und Wille eilen herbei und sehen die Weisheit am Kreuze hängen, die finsternen Geister ihr zu Füßen. Der Pilger aber ersticht vom Tode und spricht, zum Menschen gewendet: „Um dich zu erlösen, ließ ich mich statt deiner tödten und gab Diesen den Tod; unendlicher Schuld hab' ich so unendliches Heil bereitet.“ Da erstehen auch die Höllennächte von neuem: „Lebst du wieder auf, so erwachen auch wir zu neuem Groll; denn wie konnte der Mensch in seiner Sünde Genugthuung geben?“ — „Er konnte es in der Gnade, erwiekert die Weisheit; gegen

die allgemeine Maler des traurigen Erbtheiles wird es ein Element geben, durch welches er von der Schwelle des Daseins an und das ganze Leben hindurch der Gnade theilhaftig werden kann.“ Und nun naht auf den Ruf des Lichtes das Wasser mit einer Muschelschale, um mit seinen schönen Kluthen die Sünde des Erdgeborenen zu tilgen; zugleich aber verheißt die Erde, in Aehren und Reben ein zweites Sacrament darzubieten, durch das unter dem Beistande der Gnade die Besserung dauernd sei. Die Höllengeister entfliehen. „O! wenn auch dieses Traum ist, so laßt mich nie erwachen!“ ruft der besetzte Mensch, und die Nacht beschließt: „Da du träumst, so lange du lebst — denn das Leben ist Traum — so küsse nicht zum zweiten Male ein so hohes Gut ein, sonst findest du dich in noch engerem Kerker wieder, wenn du, mit Schuld beladen, vom letzten Todeschlaf erwachst!“ Ein Triumphgesang: „Ehre sei Gott im Himmel und Friede dem Menschen auf Erden!“ beschließt das Auto.

La Serpiente de Metal, gegründet aus das 4. Buch Mose, Cap. 21. Die Hebräer feiern mit Gesang und Tanz ihre Befreiung aus dem Joch Aegyptens. Moses ruft ihnen in einer eindringlichen Rede Alles in's Gedächtniß zurück, was der Herr für sie gethan, und ermahnt sie, standhaft im Glauben an den Einen Gott zu beharren. Das Volk zerstreut sich; noch hört man aus der Ferne die heiligen Gesänge; da erscheinen Belphegor und die Idolatrie, voll Wuth und Reid auf das auserwählte Volk, aus dessen Mitte, wie vorherbezeichnet ist, einst das Weib hervorgehen sollte, das der Verderberin des Menschengeschlechtes, der Schlange, den Kopf zertreten und den Messias gebären werde. Beide schmieden einen Plan, die Hebräer zu verderben, wonach Belphegor den Heidenfürsten Amalek in Waffen wider sie rufen, die

Idolatrie sie zum Abfall von Gott bereiten soll; und kaum haben sie sich entfernt, so vernimmt man hinter der Scene Gemurr der Israeliten. Die sieben Affecte (Stolz, Gelt, Wollust, Jorn, Neid, Genußsucht und Trägheit) treten in Gestalt von Hebräern auf und hadern mit Moses, daß er sie, statt in's Land der Verheißung, in die Wüstenlei geführt. Kriegslärm; Josua kommt mit der Idolatrie, die ihm den bevorstehenden Ueberfall des Amalel gemeldet hat; er zieht in den Kampf, Idolatria aber bittet heuchlerisch, in den Glauben des Einen Gottes aufgenommen zu werden, was ihr von Moses, unter dem Vorbehalt, sie erst näher zu prüfen, zugestanden wird. Der Kampf beginnt; Moses und Aaron stehen zum Herrn der Heerschaaren um Sieg; Belphegor stürzt fliehend herein und verkündet die Niederlage der Heiden, und bald erscheint auch Josua im Triumphzuge. Eine feurige Wolke, aus deren Mitte Engelstimmen erschallen, stellt sich an die Spitze des Heeres und führt es durch die Wüste weiter; aus einer anderen wird von Engeln Manna gestreut. (Auf das Vorbildliche in allem Diesem, wie unter den Israeliten das menschliche Geschlecht, unter der feurigen Wolke die göttliche Gnade, unter dem Manna das Sacrament des Altars gemeint sei, braucht nicht aufmerksam gemacht zu werden.) Trotz dieser offenbaren Zeichen der göttlichen Huld aber lassen sich Einzelne aus dem Volke, und zuerst die sieben Affecte, durch die Idolatrie zum Abfall von dem wahren Gott verleiten, und verlangen von Aaron, daß er ihnen ein Götzengott mache. Nicht lange, so steht das goldene Kalb fertig da, und die Bethörten versammeln sich tanzend und singend um dasselbe. Zugleich erblickt man im Hintergrunde auf dem Gipfel eines Berges Moses, die Gesetzestafeln in der Hand; er steigt herab, um sie dem Volke zu bringen, zerschmettert aber,

als er wahrnimmt, was während seiner Abwesenheit vorgegangen, im Grimm die eine der Tafeln, dringt mit Josua und Aaron auf die göpdennerische Kotte ein und macht ihre Anführer nieder. Die Idolatrie und Belphegor sehen sich somit abermals besiegt, sinnen auf neue Mittel, die Israeliten zu verderben, und füllen die Wüste mit feurigen Schlangen, deren Bisse Krankheit und Tod erzeugen. Die Hebräer, unter ihnen die Affecte, stürzen einer nach dem anderen verwundet und blutend herein, und flehen Gott um Barmherzigkeit an. Da erscheint Moses von neuem auf dem Gipfel des Berges, in der einen Hand die Gesetzestafeln, in der anderen das Bild der ehernen Schlange an einem Stabe, und spricht: „Segen über euch! Der Herr hat sich eurer erbarnt und will euch zeigen, daß seine Gnade größer ist, als euer Unthun. Er beschließt mir, die Schlange, die an diesem mystischen und wunderbaren Holze hängt, vor euch aufzurichten, auf daß, wer sie anblickt von den Bissen jener anderen Schlangen geneset.“ (1. M. Moses, 21, Vers 9). — „Aber wie kann es sein, fragen Belphegor und Idolatrie, daß das Bild einer Schlange den Biss der wirklichen heile?“ „Die Sünde — erwidert Moses — ist ein Gift, das Herz und Seele verdirbt; wer aber den von der Schlange Gebissenen heilen will, muß, ohne selbst an der Sünde Theil zu haben, die Gestalt des Sünders annehmen.“ Und nun erscheinen wieder die beiden Welken von vo. hin, deren eine dem Heere durch die Wüste voranzog, die andere Manna regnete. „Ich — redet der Engel aus der einen — will euch das Licht zeigen, das ich in meinem Schooße barg und das künftigen Zeiten strahlen wird die heilige Exeise, die der Seele ewiges Leben gewährt.“ „Und ich — tönt es aus der anderen — die Sonne, die einst aufgehen wird; setz sie dort, jener Schlange entsprechend, an

noch wundervollerem Holze erhöht!“ Der Gipfel des Berges, auf dem das goldene Kalb stand, enthüllt sich wieder, und zeigt statt des Bögen das Bild des Gekreuzigten. „Da steht den, der, die giftigen Bisse der ersten Schlange heilend, ohne selbst Sünder zu sein, dessen Gestalt annehmen wollte, um ihm durch seinen Tod zeitliches und ewiges Leben zu schenken!“ Die Feinde Gottes verstummen, und Moses schließt: „So laßt uns hoffend jener Zeit entgegenharren, welche ein so unermessliches Wunder sehen wird.“

A n h a n g.

Ueber die Zahl und Chronologie von Calderon's dramatischen Werken.

Dem Versuche, die Anzahl von Calderon's Schauspielen, so wie deren Zeitfolge zu bestimmen, lassen wir den oben S. 42 erzählten Brief des Herzogs von Veragua, in welchem dieser den Dichter ersuchte, ihm ein Verzeichniß seiner Comödien und Autos zu senden, so wie die Antwort auf denselben auszugsweise vorausgehen ²¹⁾.

Der Herzog von Veragua an Don Pedro
Calderon de la Barca.

„Da ich damit umging, alle Ihre Schauspiele zu sammeln, habe ich die Titel derselben in solcher Verwirrung und ihre Anzahl so verringert gefunden, daß ich mich entschließen mußte, meine Zuflucht zu Ihnen selbst zu nehmen, damit Sie mir meine Zweifel lösen möchten. Mein Glück hat mich von früh an in Freundschaft mit Ihnen verbunden, darum nehmen Sie es freundlich auf, wenn ich Sie inständigst et-

²¹⁾ Diese beiden Documente wurden zuerst als Anhang zu einem Lobgedicht auf Calderon gedruckt, das Don Gaspar Aguilón de Lara 1694 unter dem Titel Obelisco sinóbre bekannt machte; hierauf hat sie la Huerta in sein Theatro Hispánico, parte II. tomo III. und von der Malsburg, dessen Uebersetzung wir hier, so wie in den oben S. 44 angegebenen Stellen benutzen, in die Vorrede zu seinem Calderon aufgenommen.

suche, mit aller Genauigkeit anzugeben, welches Ihre sämtlichen Schauspiele sind, und mir ein Verzeichniß der Titel derselben zukommen zu lassen, damit ich sie nach dieser Richtschnur aussuchen könne. In dieser Absicht schließe ich Ihnen die Liste aller unter Ihrem Namen gehenden dramatischen Dichtungen, welche ich bis jetzt in fünf Theilen besitze, bei, und bitte Sie, mir zu sagen, ob es deren mehr gibt, sodann auch, wo ich die auf dem gleichfalls beigehenden zweiten Verzeichnisse benannten, von mir bisher vermisten Stücke finden kann.

„Nach Befestigung dieses ersten Punktes lassen Sie uns zu einem zweiten übergehen, und erlauben Sie mir, daß ich damit anfangе, Sie zu schmälen; denn Sie scheinen allen Ruhm, den Sie in der Welt erworben haben, mit Geringschätzung zu vergelten. Was soll es heißen, da Sie der Stolz unserer Nation sind, daß Sie diesen Ruhm so unbekümmert hinnehmen, und den Glanz, der aus Ihren Werken auf alle Spanier übergeht, der Zufälligkeit und der Gefahr des Unterganges Preis geben? Ganz vorzüglich betrifft dies die Autos, von welchen Sie, nachdem Sie die Geduld der Gelehrten und die Neugier der Gebildeten viele Jahre hindurch auf die Probe gestellt haben, einen Band drucken lassen und dann die übrigen opfern, um die Ungerechtigkeit gegen dieselben noch auffallender zu machen. Nein, Don Pedro, Sie sind entweder überaus zufrieden mit sich selbst, oder überaus unzufrieden mit allen Andern, und beide Extreme streiten sehr gegen die wahre Mäßigung. Mein Vorhaben hat mich in den Fall gesetzt, das Organ der allgemeinen Erwartung zu sein, und so bezeuge ich Ihnen denn im Namen Aller, daß Sie durch dieses Benehmen ein großes Publikum und manche Ihnen entgegenkommende Achtung kränken. Ich

bitte Sie daher wiederholt angelegentlichst, die Herausgabe ihrer Autos fortzusetzen, nicht fortzusetzen, sondern zu beendigen, indem Sie alle, welche Sie gedichtet haben, auf einmal zum Drucke kommen lassen; und wenn es Ihnen hierzu an entsprechenden Mitteln fehlen sollte, so sagen Sie mir, welche Sie von mir angeboten wünschen, damit ich die nöthigen Summen am gehörigen Ort niederlegen könne; denn es ist ein sehr trauriges Zeichen unserer Zeit, daß, wer Alles verdient hätte, fürchten darf, es könne ihm an irgend etwas fehlen. Was Sie mir dieser Andeutung halber an Dank erwidern möchten, erwidern Sie mir an Pünktlichkeit; nur diese wird mich wahrhaft befriedigen. Und während ich dieser Genugthuung von Ihnen entgegensehe, erzeigen Sie mir die Gewogenheit, mir, neben dem Verzeichniß der Schauspiele, auch ein besonderes über Ihre sämmtlichen Autos zu übersenden. Seien Sie nur bedacht, mir weder das Eine, noch das Andere zu versagen. Gott erhalte Sie noch viele Jahre. Königlichcr Palast von Valencia, den 18ten Junius 1690. Ihr wohlgeneigtester Diener, der Admiral und Herzog.“

Folgendes ist die Antwort des Calderon:

„Verehrtester Herr!

Wohl bedurfte es des hohen Glückes, im Gedächtniß Eurer Excellenz zu leben, um mich für die Peinlichkeit zu trösten, in der ich mich in Folge eines leichten, durch Alter und Kränklichkeit schwer gemachten Falles befinde. Ich war dadurch auf einer Seite ganz gelähmt, und um G. G. nicht durch fremde Hand zu schreiben, verschob ich es bis jetzt, wo ich, einigermaßen hergestellt, mich im Stande fühle, die Feder zu ergreifen. Doch habe ich darum die Zeit nicht verloren, G. G. meinen Gehorsam zu beweisen, indem dieser Aufschub mir dazu gedient hat, auf Erfüllung dessen, was Sie mir be-

fehlen, und dessen, weshalb Sie mich geschmäht haben, in gehöriger Ordnung Bedacht zu nehmen, wobei ich jedoch einen höhern Werth auf das Schmähen, als auf den Befehl lege. Sollten die erwähnten Gründe zu meiner Rechtfertigung nicht hinreichen, so möge das die Verzögerung meiner Antwort entschuldigen, daß es mir an Worten fehlte, die Hochschätzung, Ehrfurcht und Ergebenheit auszudrücken, wozu mich die mir von G. G. erwirkte unverdiente Ehre auffodert. Doch dieser Entschuldigungsgrund hört auch jetzt nicht auf; nachdem ich über den Ausdruck nachgedacht habe, fehlt er mir wie zuvor; ich muß meine Hoffnung darauf bauen, daß Ihr Wohlwollen mich vertrete, denn Ihr hoher Sinn allein kann mir das Aussprechen der Dankbarkeit erlassen; und so darf ich zu der Pflicht, welche Ihr Befehl mir auferlegt, übergehen.

„Ich, gnädiger Herr, fühle mich beleidigt durch die mannichfaltigen Kränkungen, welche mir die Buchhändler und Buchdrucker zugefügt haben. Nicht zufrieden, meine schlecht ausgefeilten, fehlerhaften Werke ohne meinen Willen an's Licht zu ziehen, bürden sie mir auch noch die fremden auf, als wenn ich an meinen eignen Irrthümern nicht genug hätte, und selbst diese geben sie schlecht abgeschrieben, schlecht corrigirt, mangelhaft und unvollständig, so daß ich G. G. versichern kann, daß ich meine Schauspiele, wiewohl sie mir nach ihren Titeln bekannt sind, dem Context nach nicht wieder erkenne. Einige von ihnen, welche mir zufällig zu Gesicht gekommen sind, waren, ich gestehe es, mein, doch ich läugne, daß sie es noch seien, so sich selbst unähnlich haben sie die gestohlenen Copien einiger kleinen Diebe gemacht, die vom Verkauf derselben leben, weil es Andere gibt, die sich von ihrem Ankauf nähren, ohne daß sich diesem Schaden Einhalt thun ließe, wegen des geringen Werthes, den diejenigen auf diese

Artung des Diebstahls legen, welche, von der Ungerechtigkeit desselben in Kenntniß gesetzt, dafür halten, daß die Poessie mehr ein Fehler dessen sei, der sie ausübt, als ein Vergehen dessen begründe, der sie in üblen Ruf bringt. Diese Redheit und die wenige Beachtung, deren die Herrn Specialrichter der Druckerien und Buchhandlungen meine verschiedentlich geführte Klage gewürdigt, haben mir einen solchen Widerwillen beigebracht, daß ich kein anderes Mittel finde, als mich auf ihre Seite zu stellen und gleichfalls Geringschätzung für mich selbst zu tragen. In dieser Gesinnung dachte ich mich zu erhalten, als das unverhoffte Glück, daß E. E. sich meiner erinnern, mich dergestalt belebt, daß ich unter Ihrem Schutze den Druck der Autos fortsetzen will; denn diese sind das Einzige, was ich aufzukammeln bemüht gewesen bin, damit sie nicht das widrige Schicksal der Schauspiele erfahren möchten. Ich war bei einer so geheiligten Materie in Sorgen, denn ein Versehen, sei es der Feder oder des Druckes, kann den Sinn einer Stelle der Gefahr der Mißbilligung aussetzen. So übersende ich denn E. E. das Verzeichniß der Autos, die ich in meiner Gewalt habe, und füge die Uebersicht der Schauspiele hinzu, die sowohl in verschiedenen Büchern zerstreut sind, als bisher unverlegt im Dunkel aufbehalten worden, damit Sie über das Eine und das Andere verfügen. In Ihrem Namen werde ich die Herausgabe der Autos fortsetzen, sobald ich wieder hergestellt bin, wovon ich E. E. benachrichtigen werde, indem ich mir das freigebige Anerbieten bis zum Augenblick, wo ich davon Gebrauch machen müßte, aufbehalte. Der Herr bewahre Ihr Leben mit allen Glücksgütern und Ehren, deren Sie würdig sind und die ich Ihnen wünsche.

Madrid, den 24ten Julius 1680.

E. E. ergebenster Capellan

Don Pedro Calderon de la Barca."

Die Anzahl der Comödien, welche Calderon in dem diesem Briefe angehängten Verzeichnisse selbst für acht und von ihm verfaßt erklärt, beläuft sich auf hundert und elf. Diese Angabe, als die authentischste, muß bei allen unseren Berechnungen zum Grunde gelegt werden. Allein es drängt sich sogleich auf, daß in diesem Verzeichnisse, welches der Dichter wahrscheinlich nur flüchtig hingeworfen hat, einige unzweifelhaft achte Schauspiele des Calderon fehlen, nämlich die folgenden sechs:

La Señora y la criada.

Nadie lo su secreto.

Las tres justicias en una.

Cefalo y Procris.

La Sibila del Oriente.

Las Cadenas del demonio.

Außerdem bezeichnet Verra Tassis noch vier andern Stücke als acht, nämlich:

La virgen de Madrid.

El condenado de Amor.

El sacrificio de Esigenia.

Los desagravios de Maria.

Hiernach beläuft sich denn die Anzahl sämmtlicher Calderon'schen Comödien, die wir mit gutem Grunde für wirklich von ihm verfaßt halten dürfen, auf hundert und einundzwanzig. Freilich sind außerdem noch sehr viele andere unter seinem Namen gedruckt, und es wäre, da wir einmal die eigenen Angaben des Autors als ungenau kennen gelernt haben, nicht ganz unmöglich, daß sich noch das eine oder das andere wirklich von ihm herrührende darunter befände, aber im Allgemeinen spricht die Wahrscheinlichkeit gegen die Nach-

heit aller dieser Stücke, die auch von Vera Tassis verworfen werden ²²⁾.

Nach der herrschenden Gewohnheit seiner Zeit vereinigte sich Calderon verschiedene Male mit anderen Dichtern zur gemeinsamen Abfassung von Dramen. Nach seinem Freunde und ersten Biographen soll auf diese Art von ihm geschrieben sein:

Die 1ste Jornada von *Enfermar con el remedio*.

„ „ „ „ *El monstruo de la fortuna*.

Die 3te Jornada von *La fingida Arcadia*.

„ „ „ „ *El pastor fido*.

²³⁾ Die Treisigkeit, mit welcher die Buchhändler Calderon's Namen mißbrauchten, ging so weit, daß sie allbekannte Werke anderer Dichter, z. B. den *Tejedor de Segovia* von Alarcon und den *Garcia del Castañar* von Rojas, ja solche, in denen sich der wahre Verfasser am Schluß nennt, mit dem Buchhändlerbild des D. Pedro Calderon bezeichneten. Einiger Grund zu dem Glauben, die Bezeichnung dieser, vom Dichter mit Stillschweigen übergangenen und von Vera Tassis verworfenen Dramen könne doch vielleicht richtig sein, tritt unseres Bedünkens bei den folgenden ein:

La Española en Florencia, nach derselben Novella, welche der *Comedia de los Engaños* von Lope de Rueda und Shakespeare's *Twelfth-Night* zu Grunde liegt, aber sich treuer an diese anschließend; ein sehr lehrwerthes Stück, welches dem Namen Calderon's keinesfalls Unrecht bringen kann.

Los empeños de seis horas. Ein höchst verwickeltes Intriquenpiel von geistvoller und geschickt durchgeführter Anlage, und sehr in der Manier unseres Dichters.

El escandalo de Grecia contra las santas imágenes. In den Schlussworten wird Calderon ausdrücklich als der Verfasser genannt; die innere Beschaffenheit des Stücks (welches der *Republica al revés* von Tasso nachgebildet ist, indessen weit hinter dieselben zurücksteht) scheint freilich dieses Zeugniß nicht sehr zu unterstützen.

Die 3te Jornada von Circe y Polifemo.

" " " " La Margarita preciosa.

" " " " El mejor amigo el muerto.

" " " " El privilegio de las mugeres ⁶⁴⁾.

Die beiden Gesamtausgaben von Calderon's Comedien, deren erste, von Vera Tassis besorgt, gleich nach des Dichters Tode im Jahre 1684, die zweite von Aponte im Jahre 1750 erschien, enthalten nur 108 der obgenannten Stücke. Vera Tassis hatte die Absicht, den neun Bänden seiner Ausgabe noch einen zehnten hinzuzufügen, welcher die folgenden Titel enthalten sollte:

La virgen de los remedios.

La virgen de la Almudena 1^a y 2^a parte.

S. Francisco de Borja.

Don Quijote de la Mancha.

La Celestina.

El acaso y el error.

⁶⁴⁾ Nur einige von diesen Comedien sind mit bekannt. El Monstruo de la Fortuna (im 2ten Bande der Comedias nuevas escogidas), mit Rojas und einem Ungenannten im Verein geschrieben, behandelt die Geschichte der Neapolitanischen Wäscherin Felipa Catanra, welche sich aus ihrem geringen Stande zur glänzenden Höhe emporstieß, dann aber als Haupt der Verschwörung gegen den König Andreas gefangen genommen wurde und an den Folgen der ausgesetzten Hölle starb (s. Histoire des Rois des deux Siciles de la maison de France, par d'Egley, Paris 1711, T. I. p. 442 und im Anfang des zweiten Theils, und Boccaccio, De Casibus virorum et seminarum illustrium, L. 9. Cap. 26). — El pastor fido (mit Antonio Coelho) lehnt sich ganz an Guarini. Unter La fingida Arcadia ist wohl das Stück gemeint, welches sonst unter dem Namen des Moreto geht. Ueber El mejor amigo el muerto war schon im vorigen Bande Seite 636 gesprochen.

El carro del Cielo.
Certamen de amor y celos.
La virgen de Madrid.
El condenado de Amor.
El sacrificio de Ifigenia.
Desagravios de Maria.

Dieser zehnte Band aber ist niemals erschienen, und die Schauspiele, welche für ihn bestimmt waren, scheinen bis auf das, welches den Titel *El Phenix de España* San Francisco de Borja führt²²⁾, verloren zu sein²³⁾. — Diejenigen Stücke, an deren Abfassung Calderon nur partiell Theil hat, sind in keine der Gesamtausgaben übergegangen und nur in alten Einzelbruden (Suelta) vorhanden.

Die Zahl von Calderon's Autos wird von Vera Tassis auf mehr als hundert angegeben. Der Dichter selbst jedoch nennt in dem an den Herzog von Veragua gerichteten Verzeichnisse nur acht und sechzig. Wenn nun dieses Verzeichniß, wie wir schon an den Comedien sahen, auch nicht ganz genau sein mag, so läßt sich doch nicht annehmen, daß der Autor, der gerade auf diese Gattung von Werken ein besonderes Gewicht legte, mehr als dreißig seiner Autos unerwähnt

²²⁾ Es gibt drei Comedien dieses Titels, eine von Galleja, eine zweite von Hernandez de Leon, eine dritte mit der Ueberschrift *Por un ingenio de esta corte* (gedruckt en Sevilla por Francisco de Leefdhell), und diese letztere ist, nach allen inneren Kennzeichen, das Werk Calderon's.

²³⁾ Vera Tassis sagt, die Bibliothek des Colegio Mayor de Oviedo zu Salamanca bewahrt die Werke des Calderon auf; es wäre daher möglich, daß diese verloren geglaubten Stücke sich dort noch finden, und es ist mir nicht bekannt, ob man wegen derselben schon Nachforschungen angestellt hat.

gelassen habe, und wir müssen demnach jene Zahlenangabe dem hyperbolischen Style zu Gute halten, in welchem der ganze biographische Artikel geschrieben ist. Die vollständige Sammlung der Autos sacramentales de Don Pedro Calderon de la Barca, welche Aponte im Jahre 1760 zu Madrid herausgab, enthält 72 Titel.

Von den 200 Poas, von denen Vera Tassis spricht, ist nur ein sehr geringer Theil auf uns gekommen; denn diejenigen, welche sich vor den Autos finden, rühren nach der ausdrücklichen Erklärung des Herausgebers, zum Theil von anderen Verfassern her; unter den Comödien aber sind nur ein Paar der Festspiele mit einem solchen Einleitungsgedicht versehen. Von den hundert Sapyetes, welche Calderon verfaßt haben soll, scheint die bei weitem größere Zahl untergegangen zu sein; auch die wenigen, welche noch vorhanden sein mögen, sind von höchster Seltenheit, und ich habe mich vergebens bemüht, auch nur ein einziges derselben aufzutreiben. In dem höchst unvollständigen Verzeichnisse spanischer Sapyetes, welches La Huerta geliefert hat, prangen folgende Titel mit Calderon's Namen:

El Asturiano en el Retiro. Las Carnestolendas.
El Dragoncillo. La muerte. La plazuela de Santa Cruz.
La Premática. La tarasca de Alcorcon.

Die Comödien des Calderon sind in sämmtlichen Ausgaben ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung bunt durcheinander gemischt, und keiner seiner Herausgeber hat daran gedacht, sie in chronologische Ordnung zu bringen. Da nun die frühere Zeit, als dergleichen Untersuchungen noch leicht waren, dies vernachlässigt hat, so wird es der neueren, welche dem literarischen Leben jener Tage so weit entrückt ist, unmöglich, das Versäumte in seinem ganzen Umfange nachzu-

holen. Einzelne Anhaltspunkte lassen sich jedoch auch jetzt noch auffinden, und bei dem hohen Interesse, welches es haben muß, die Entwicklungsgeschichte des Dichters in seinen Werken selbst verfolgen zu können, wird es keine vergebliche Arbeit sein, diejenigen Comödien, von denen sich die Entstehungszeit mit einiger Zuversicht angeben läßt, in chronologischer Folge aneinander zu reihen. Die Haltpunkte, welche uns hierbei zu Gebote stehen, sind einmal historische Anspielungen in den Stücken selbst, nach denen sich die Zeit der Abfassung und Aufführung oft sehr genau feststellen läßt, dann zweitens die ältesten Ausgaben von Calderon's Comödien, aus welchen sich zwar keine auf's Jahr genaue Angaben, aber doch immer beachtungswerthe ungefähre Bestimmungen der Entstehungszeit entnehmen lassen. Wie schon erwähnt wurde, erschien der erste Band von Calderon's Schauspielen in ältester Ausgabe im Jahre 1635, der zweite im Jahre 1637; die vierundzwanzig in diesen beiden Bänden enthaltenen Comödien gehören daher der früheren Lebenszeit des Dichters an. Die zwölf des dritten Theils sind zuerst gedruckt 1664, die zwölf des vierten 1672, und dies verdient immer festgehalten zu werden, wenngleich man hier nicht den Schluß ziehen darf, daß diese sämmtlich erst so spät geschrieben seien, da manches weit früher verfaßte und aufgeführte Werk bis dahin noch Manuscript gewesen sein kann. Die späteren Bände, welche sämmtlich erst nach dem Tode des Verfassers erschienen, sind zum Zwecke der Chronologie ganz unbrauchbar; dagegen kommen uns die großen Sammlungen spanischer Comödien von verschiedenen Verfassern zu Hülfe, in welchen viele Stücke Calderon's zum ersten Mal im Druck erschienen sind. Hat man nun einmal eine gewisse Anzahl von Calderon's Dramen der Zeitfolge nach geordnet, so wird man auch

von den übrigen, deren Abfassungszeit sich nach äußeren Daten nicht bestimmen läßt, doch nach inneren Merkmalen und namentlich nach dem Styl mit einiger Sicherheit angeben können, ob sie der früheren, mittleren oder späteren Periode des Dichters angehören. Wir begnügen uns jedoch, hier eine Zeit-
tafel der Stücke zu geben, deren Entstehung sich mit einiger Sicherheit in ein bestimmtes Jahr verlegen läßt; dazwischen werden diejenigen eingeschoben, von denen sich nur sagen läßt, daß sie nicht später, als in den angegebenen Jahren, verfaßt sein können; und zuletzt folgt ein Verzeichniß derer, für welche wir gar keine chronologischen Haltpunkte ermittelt haben und deren Entstehungszeit sich daher nur durch eine, in's Einzelne gehende, hier zu weit führende Kritik feststellen ließe^{*)}.

El Carro del Cielo. Das unzweifelhaft älteste, aber jetzt vermuthlich nicht mehr vorhandene Drama des Calderon, nach Vera Tassis um's Jahr 1613 geschrieben.

El Sitio de Breda. Im Jahre 1625 oder doch spätestens im darauf folgenden verfaßt und aufgeführt; denn die Einnahme von Breda durch die Spanier, welche in dem Stücke verherrlicht wird, fand am Aten Juni 1625 Statt, das ganze Drama aber trägt den Charakter eines Gelegenheitsgedichtes und wurde, wie aus den Schlusßworten hervorgeht, auf höhere Veranlassung geschrieben, als die Nachricht von jenem Ereignisse in Madrid angelangt war.

Casa con dos puertas mala es de guardar. Wahrscheinlich im Jahre 1629 geschrieben und zuerst aufgeführt; denn die Verse

^{*)} In Bezug auf die einzelnen, für das Folgende benutzten Daten ist mit der schon mehrfach angeführte Aufsatz H. Schmidt's in den Wiener Jahrbüchern von großem Nutzen gewesen.

La Reyna

Que infinitos siglos viva,
Para que Flores de Francia
Nos den el fruto en Castilla

deuten auf Philipp's IV. erste Gemahlin, Elisabeth von Frankreich, und die hier ausgesprochene Hoffnung bezieht sich allem Anschein nach auf die bevorstehende Geburt des Kronprinzen Balthasar, welche im October 1629 Statt hatte. Eine weitere Unterstützung dieser Vermuthung liegt in folgenden Worten unseres Stückes:

La Dama duende será
Que bolver a vivir quiero.

Es scheint, daß hiermit die bevorstehende Aufführung der Dama duende angekündigt werde, und zwar daß es ein früheres gleichnamiges, von Calderon nur umgearbeitetes Stück gab. In den ersten Worten der Dama duende ist nun so gleich von der Geburt des Kronprinzen Balthasar die Rede, eine Erwähnung, die doch nur Interesse haben konnte, wenn dies Stück bald nach diesem Ereignisse auf die Bühne kam. Hiernach wurde denn, wie es scheint, *La Casa con dos puertas* zum ersten Mal im Sommer 1629,

La Dama duende im Spätherbst oder Winter 1629 aufgeführt.

Mejor está que estava. Die Zeit der Abfassung und Aufführung ist nach aller Wahrscheinlichkeit das Jahr 1631, denn die ausführliche, in das Stück eingeschaltete Schilderung des festlichen Empfangs der Infantin Maria in Deutschland würde später kein Interesse mehr gehabt haben und übel angebracht gewesen sein; die Vermählung dieser Infantin mit Ferdinand, König von Ungarn, fand aber am 26sten Febr. 1631 Statt.

La Vanda y la Flor muß noch im Jahre 1632 auf der Bühne gekommen sein; denn einmal wird darin die Hul-

bigung des Prinzen von Asturien, welcher zu Anfang von 1632 Statt hatte (Ludolfs Schaubühne, II. 143), weitläufig beschrieben, dann aber geschieht der beiden Brüder Philipp's IV., der Infanten Ferdinand und Carlos, Erwähnung; da aber der Letztere gleichfalls im Jahre 1632 schon starb, so würde seines Todes, wäre er bei der Abfassung des Stückes schon erfolgt gewesen, ohne Zweifel mit einem klagenden Zusatz gedacht worden sein.

Los tres mayores prodigios. Zwischen den Jahren 1629 und 1634 aufgeführt; denn es ist darin von dem Kronprinzen Salubazar die Rede, welcher 1629 geboren wurde; die Ueberschrift des ersten Actes aber gibt an, das Stück sei von der Truppe de Thomas Hernandez Cabredo gespielt worden, und dieser Schauspieldirector starb schon im Jahre 1634 (Pellicer, Tratado histórico, T. II. pag. 139).

Mañana será otro día Im Beginn dieses Stückes wird der Tod des Herzogs von Lerma, der im Sommer 1639 bei der Belagerung von Mastricht blieb, mit dem Ausdruck lebhafter Theilnahme erwähnt, und dieser Umstand macht die Annahme, das Drama sei bald nach jenem Zeitpunkt aufgeführt worden, sehr wahrscheinlich. (S. die Fortsetzung des Herreras, V. XII. pag. 194).

La vida es sueño.

El purgatorio de San Patricio.

La gran Zenobia.

La devocion de la Cruz.

La puente de Mantible.

Saber del mal y del bien.

Lances de Amor y Fortuna.

El principe constante.

Peor está que estava.

1629
Zuerst gedruckt
im Jahre 1635.

El escondido y la tapada. Vermuthlich im Jahre 1637 zuerst aufgeführt. Die Verse

En Italia estaba, Celia,
Cuando la loca arrogancia
Del Frances sobre Valencia
Del Po etc.

spielen auf die Belagerung von Balenza am Po durch die Franzosen an, welche am 28ten October 1635 aufgegeben wurde (Fortsetzung des Ferreras, V. XII. S. 230), und nur wenn das Stück bald nach diesem Zeitpunkt geschrieben und gespielt wurde, läßt sich die Erwähnung dieses an sich nicht sehr wichtigen Vortheils erklären, welcher später durch weit bedeutendere in Vergessenheit gebracht wurde.

El mayor encanto amor.

Argenis y Poliarco.

El galan fantasma.

Judas Macabeo.

El Medico de su honra.

La virgen del Sagrario.

(El mayor monstruo del mundo **)

Hombre pobre todo es trazas.

A secreto agravio secreta venganza.

El astrólogo fingido.

Amor Honor y Poder.

} Zuerst gedruckt
im Jahr 1637.

**) Calderon scheint diesem Schauspiel besondere Sorgfalt gewidmet zu haben; die spätere Recension mit dem Titel: El mayor monstruo los zelos ist eine völlige Umarbeitung der älteren. Die Schlussworte des m. m. los zelos: »Wie es der Autor schrieb, nicht wie es der Diebstahl deutete.« gehen ohne Zweifel auf den alten Text, der zwar unverkennbar von Calderon herrührt, aber, von ihm für unreif gehalten, wie der seinen Willen gedruckt werden war.

No ay cosa como callar. Um 1638 geschrieben, wie aus der häufigen Erwähnung des Sieges der Spanier bei Huertarabia, der in das Jahr 1638 fällt, hervorgeht.

Certamen de amor y zelos. Dieses jetzt anscheinend nicht mehr vorhandene Festspiel schrieb Calderon nach Vera Tassis im Jahre 1640 auf Befehl des Königs.

Con quien vengo, vengo. Vermuthlich 1640 oder bald nachher verfaßt, da später die eingeflochtene Beschreibung der Gesechte zwischen Spaniern und Franzosen bei Casale in Monserrat wenig Interesse dargeboten haben würde. (Diese Gesechte fielen 1640 vor; s. Rudolff's Schaubühne, II. 753).

Mañanas de Abril y Mayo, jedenfalls vor dem 6ten October 1644 geschrieben, indem die Königin Isabella, die an diesem Tage starb, als noch lebend genannt wird.

Los empeños de un acaso. Spätestens im Jahre 1646 verfaßt, indem Corneille de l'Isle schon 1647 eine Nachahmung davon unter dem Titel Les Engagements du hasard auf die französische Bühne brachte (S. II. Lucas, Histoire du Théâtre français, Paris 1843. pag. 393.)

El gran Principe de Fez. Auf jeden Fall erst nach dem Jahre 1644 geschrieben, wie die Erwähnung des Papstes Innocenz X. (1644 — 1655) zeigt.

En esta vida todo es verdad y todo es mentira. Oben (Seite 177) ward gesagt, dieses Stück sei schon 1637 gedruckt; wir hatten dabei den zweiten Band von Calderon's Comödien im Sinne, finden aber nun, daß das Drama erst im dritten steht; dessenungeachtet glauben wir (wegen der großen, schon von Voltaire zugegebenen Wahrscheinlichkeit, daß Corneille's Heraclius dem spanischen nachgebildet sei) einen Einzeldruck vor 1647 annehmen zu dürfen. Voltaire (dessen Angaben freilich nicht sehr zuverlässig sind)

sagt auch, Calderon's Schauspiel werde schon in einer Romanzensammlung von 1641 genannt.

Guárdate del agua mansa. Vermuthlich zu Ende des Jahr's 1649 oder zu Anfang des folgenden aufgeführt, als die glänzende Schilderung des Empfanges der zweiten Gemahlin Philipp's IV. (15ten Nov. 1649) noch besonderen Eindruck machen konnte.

No siempre lo peor es cierto. Zuerst gedruckt i. J. 1653, in der großen Sammlung
La exaltacion de la cruz. }
Luis Perez el Gallego. } der Comedias escogidas, Band I. 27).

El Alcaide de si mismo. Zuerst gedruckt 1653 in El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas. Madrid, Maria de Quisiones.

El Alcalde de Zalamea. Ebendasselbst in demselben Jahre, jedoch unter dem Titel: El garrote mas bien dado zuerst gedruckt.

Amigo, amante y leal. Aelterer Druck vom Jahre 1653, im 4ten Bande der Comedias escogidas.

Agradecer y no amar. Zuerst gedruckt 1653, im 5ten Bande derselben Sammlung.

Para vencer à Amor querer vencerlo. Der älteste Druck ist von 1654, im 7ten Bande der nämlichen Sammlung.

Darlo todo y no dar nada.

**Gustos y disgustos son no
mas que imaginacion.**

Amado y aborrecido.

Las manos blancas no ofenden.

} Zuerst gedruckt im
Jahre 1657, im
5ten und 6ten Bde.
der Comedias
escogidas.

*) Unter diesem Titel führen wir immer die große Sammlung spanischer Comedien verschiedener Verfasser an, deren Inhaltsverzeichnis sich am Schluß dieses Bandes befindet.

El Laurel de Apolo. Calderon dichtete anfänglich nur die Psa und den ersten Akt, und ließ sie am Geburtstest des Prinzen Philipp Prospero (geboren den 18ten Nov. 1657) aufführen. Später unter Karl II. arbeitete er das Stüd um und fügte einen zweiten Akt hinzu.

La Fiera, el rayo y la piedra ist zwischen 1651 und 1660 geschrieben und aufgeführt worden, denn es ist darin von der Infantin Margaretbe, der nachherigen Gemahlin Kaisers Leopold I., die Rede; diese aber ward 1651 geboren; und ferner wird angedeutet, das Stüd sei auf Befehl der Maria Theresia verfaßt, also vor 1660, in welchem Jahre diese Prinzessin Spanien verließ, um sich mit Ludwig XIV. zu vermählen.

El Golfo de las Sirenas. Auch dieses Stüd fällt in die Jahre zwischen 1651 und 1659, denn es werden darin dieselben Personen genannt, wie in dem vorigen.

La Púrpura de la Rosa ward zur Feier des Pyrenäischen Friedens und der Vermählung der Infantin Maria Theresia mit Ludwig XIV., also gegen Ende des Jahres 1659 aufgeführt.

El encanto sin encanto ist jedenfalls vor 1660 geschrieben, denn in diesem Jahre kam Lambert's *Magie sans Magie*, eine Nachahmung des Calderon'schen Stüdes, auf die Pariser Bühne. (S. H. Lucas, *Histoire du Theatre françois*, pag. 395.)

Los tres afectos de amor.

Fuego de Dios en el querer bien.

El Josef de las mugeres.

Las tres justicias en una.

El Conde Lucanor.

Zuerst gedruckt
1660, im Bd. XIII.
der Comedias
escogidas.

Der älteste Druck vom Jahre 1661
ist im Bd. XV. der Comedias
escogidas.

Cada uno para si. Zuerst gedruckt 1661, in dem

nämlichen Bande. Aus der Erwähnung der Einnahme von Barcelona durch Don Juan, den natürlichen Sohn Philipp's IV., leuchtet ein, daß das Drama frühestens 1652 geschrieben ist, in welchem Jahre jenes Ereigniß Statt hatte. (S. Theatrum Europaeum 1656, T. VII. pag. 213).

Dar tiempo al tiempo.

Antes que todo es mi Dama.

Muger llora y vencerás.

Zuerst gedruckt 1662, in Band XVII. der Comedias escogidas.

Dicha y desdicha del nombre, ältester Druck von 1662, in Band XVIII. derselben Sammlung.

Zelos aun del aire matan. Zuerst gedruckt 1662, in Band XIX. derselben Sammlung.

El Magico prodigioso.

Auristela y Lisidante.

Cual es mayor perfeccion.

El maestro de danzar.

Los hijos de la fortuna.

Afectos de odio y amor.

La hija del Aire.

Ni amor se libra de amor.

Tambien hay duelo en las damas.

S. Band XX. und XXI. der nämlichen Sammlung, vom Jahre 1663.

Zuerst gedruckt 1664, in Band III. der Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca.

Fortunas de Andromeda y Perseo. Ältester Druck vom Jahre 1664, in Band XXI. der Comedias nuevas escogidas.

Amar despues de la muerte. Die Worte, mit welchen Philipp's IV. natürlicher Sohn, Don Juan, angekreidet wird:

Generoso Don Juan de Austria,

Hijo del Aguila famoso

Que al Sol mira cara a cara,

begründen den Schluß, daß das Stück nach Philipp's Tode,

und zwar nicht vor 1667, bis zu welchem Jahre die Theater geschlossen blieben, aufgeführt worden sei.

La Estatua de Prometeo. Aus mehreren Andeutungen in diesem Festspiele geht hervor, daß es nach Philipps Tode am Geburtstage der Königin Mutter, Maria Anna, dargestellt worden ist, vielleicht aber noch während der Minderjährigkeit Karls II.

No ay burlas con el Amor ist zwar nach allen inneren Merkmalen schon weit früher geschrieben, aus äußeren Umständen aber läßt sich nur beweisen, daß es vor 1672 entstanden sei. In diesem Jahre nämlich kamen Molière's *Femmes savantes*, eine Nachahmung der Calderon'schen Comédie, auf die französische Bühne.

El postrer duelo de España.

Eco y Narciso.

El monstruo de los jardines.

La niña de Gomez Arias.

El Hijo del Sol, Faeton.

La Aurora en Copacabana.

Fineza contra fineza.

Apolo y Climene.

} Auch gedruckt 1672,
im vierten Bande der
Comedias de D. Pedro
Calderon de la Barca.

Fieras a femina Amor. Die Voa dieser Fiestas besagt, daß Karl II. dieselbe veranlaßt habe, um durch ihre Aufführung den Geburtstag seiner Mutter zu verherrlichen. Hiernach ist das Stück wahrscheinlich erst nach dem 6ten Nov. 1673 geschrieben, an welchem Tage der junge König für mündig erklärt wurde.

El segundo Scipion.

Duelos de Amor y Lealtad. Auch in diesen beiden Stücken deuten viele Anspielungen auf Karl II., der darin mit Schmeicheleien überhäuft wird, auf die Entziehung nach dem 6ten Nov. 1673.

Noch einmal müssen wir hier des Conde Lucanor gedenken. Dieses Schauspiel ist nämlich in der Gestalt, wie es sich bei Vera Tassis findet, eine Bearbeitung letzter Hand des gleichnamigen Stücks von 1661.

Hado y divina de Leonido y Marfisa, nach Vera Tassis das letzte Schauspiel des Calderon und in seinem 81sten Jahre gedichtet. Da dasselbe aber schon in dem von dem Dichter selbst entworfenen Verzeichnisse aufgezählt wird und daher vor dem 24ten Juli 1680 entstanden sein muß, Calderon aber noch bis zum 25ten Mai 1681 lebte, so scheint die Vermuthung nicht unstatthaft, daß das eine oder andere von den Dramen, welche in dem Verzeichnisse sehten, noch später verfaßt sein möge.

Die noch übrigen Comödien Calderon's, über deren Entstehungszeit sich keine Angaben oder Andeutungen finden, sind nun:

Los dos Amantes del Cielo. De una causa dos efectos. El Jardin de Falerina. Basta callar. La Sibila del Oriente. Primero soy yo. El Secreto à voces. La desdicha de la voz. El Pintor de su deshonra. La Cisma de Inglaterra. Los Cabellos de Absalon. Las Cadenas del Demonio. Las Armas de la Hermosura. La Señora y la Criada. Nadie sie su Secreto. Céfalo y Pócris. El Castillo de Lindabridis. San Francisco de Borja. Bien vengas mal si vienes solo. Un castigo en tres venganzas, und die schon oben S. 282 als wahrscheinlich verloren bezeichneten.

Francisco de Rojas.

Die Angaben über den Geburtsort dieses eminenten Dramatikers weichen sehr von einander ab. N. Antonio und La Puerta nennen das Städtchen San Estevan de Gormaz in Alt-Castilien, Montalvan im Para todos dagegen Madrid; der Herausgeber der *Hijos ilustres de Madrid* aber hat dargethan, daß beide Behauptungen unrichtig sind; aus noch vorhandenen Documenten geht nämlich hervor, daß Don Francisco de Rojas Zorrilla aus Toledo gebürtig und Sohn des Häubrichs Francisco Perez de Rojas und der Doña Mariana de Besja Zeballos war. Da er schon in Montalvan's Para todos (Huesca 1633) als berühmter Dichter genannt wird und sein Name auch in den Denkschriften auf Lope's Tod mehrfach vorkommt, so muß geschlossen werden, daß er nicht viel jünger als Calderon gewesen und um den Beginn des Jahrhunderts zur Welt gekommen sei. Er wurde im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt. Dies ist Alles, was man über sein Leben weiß, und auch das Jahr seines Todes ist unbekannt. Eine Sammlung seiner Comedien erschien in zwei Bänden (Madrid 1640 und 1645); in der Vorrede zu dem zweiten wird noch ein dritter angekündigt, aber dieser scheint nie erschienen zu sein; viele andere, von Rojas sowohl allein, als in Gemeinschaft mit anderen Dichtern verfaßte Stücke sind noch in einzelnen Drucken vorhanden^{*)}. Rojas beklagt sich in dem Vorwort zu

^{*)} Die erwähnten beiden Bände sind höchst selten, und ich habe sie nur auf der Bibliothéque de l'Arsenal in Paris gesehen.

dem zweiten Bande seiner Comédien, daß man in Sevilla die Schauspiele weniger bekannter Autoren unter dem Namen bekannterer drucke, so habe er kürzlich eine Comédie „die Tollheiten der Liebe“ (los desatinos de Amor) mit seinem Namen bezeichnet gesehen, er habe aber genug an seinen eigenen Tollheiten zu tragen und wolle sich nicht noch fremde aufbürden lassen. Wirklich scheinen unter den mit seinem Namen prangenden Stücken viele unächt zu sein *) und ein allgemeines Urtheil über unseren Dichter wird hierdurch sehr erschwert**). Aber auch unter den Schauspielen, welche un-

Primera parte de las Comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla. Madrid 1640.

No ay amigo para amigo. No ay ser padre siendo rey. Dondo ay agravios no ay celos. Casarse por vengarse. Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los Remedios. Los celos de Rodamonte. Santa Isabel Reyna de Portugal. La traicion busca el castigo. El profeta falso. Mahoma. Progne y Filomena.

Segunda parte de las Comedias de D. Francisco de Rojas Zorrilla. Madrid 1645.

Lo que son mugeres. Los bandos de Verona. Entre bobos anda el juego. Sin honra no ay amistad. Nucetra Señora de Atocha. Abrir el ojo. Los trabajos de Tobias. Los encantos de Medea. Los tres blasones de España. Los aspides de Cleopatra. Lo que queria ver el Marques de Villena. El mas impropio verdugo para la mas justa venganza.

*) Dahin gehört z. B. die Comédie Los Carboneros de Francia, welche in der vor mir liegenden Ausgabe (Sevilla, imprenta de Josef Padrino) die Ueberschrift de D. Francisco de Rojas führt, aber ungewisselhaft aus früherer Zeit und wahrscheinlich von Rita de Resena herrührt.

**) Blankenburg in den Zusätzen zu Sulzer sagt (durch La Guerra's Catalog verführt), es gebe zwei dramatische Dichter, Namens Francisco de Rojas; allein dies scheint ein Irrthum zu sein; es gibt noch R. Antonio (Bibl. Scr. II I. 350) noch vier Schriftsteller

zweifelhaft von ihm herrühren und in der von ihm selbst veranstalteten Ausgabe gedruckt sind, macht sich eine große Verschiedenheit bemerklich. Rojas war von der Natur mit den seltensten Gaben ausgerüstet, mit einer mächtigen Einbildungskraft und sprudelnden Erfindungsgabe, mit Feuer und Schwung der Rede, mit ergreifendem Pathos im Tragischen, wie mit Hülfe des Witzes und Humors für die Komik, und mit diesen Eigenschaften hat er Meisterwerke hervorgebracht, die sich den größten des Calderon an die Seite stellen können; allein um sich stets auf dieser Höhe zu behaupten, fehlte es ihm an jener gehaltenen Kraft und jenem ernsten künstlerischen Sinn, welcher dem Genius zur Seite stehen muß, damit er nie stürze. Unser Dichter hatte neben seinen großen Eigenschaften eine Zucht nach dem Pizarren und Uebertriebenen, die sich bald in abenteuerlichen Plänen seiner Stücke, bald in den wunderlichsten Seltsamkeiten der Ausführung kund gibt. Wenn er diesem Fange den Zügel schießen ließ, so erzeugte er oft wahre Monstrositäten, die an die Träume eines Fieberkranken erinnern und die tollsten Extravaganzen in der Erfindung neben Unnatur und Geschraubtheit in den Charakteren und Affekten zeigen. Was namentlich den Styl anbelangt, so leidet eine Anzahl seiner Werke in hohem Grade am Wogeriethum, an falschem Prunk, affectirter Dunkelheit, geschmacklosen Gegensätzen und geziertem Wortpomp. Wie Rojas an dieser Redeweise Gefallen finden konnte, ist um so unbegreiflicher, als er in verschiedenen seiner Dramen, ja in anderen

dieses Vor- und Zunamens, aber keiner von ihnen ist Dramatiker, und ich habe auch von keinem solchen, außer dem unsrigen, irgend eine Spur gefunden, wohl aber werden ein *Grisñoval de Rojas* (hiemalen irrtümlich *Rotas* geschrieben) und ein *Diego de Rojas y Argomedo* als Schauspielschreiber genannt.

Szenen der nämlichen, welche mit den bezeichneten Mängeln befaßt sind, sich als Meister des natürlichsten Ausdrucks, der einfachsten und naivsten Sprache zeigt, und überdies verschiedentlich satirische Ausfälle auf die Gongoristen macht. So heißt es in der Comödie *Sin honra no hay amistad*, um die Dunkelheit der Nacht zu schildern:

Está hecho un Góngora el cielo

Man oscuro que au verso,

und im ersten Acte des *Desden* vengado kommen zwei Sonette vor, die, wie es scheint, den Cultus-Styl absichtlich parodiren sollen.

Glücklicher Weise ist die Zahl der Stücke von Rojas, welche durch Widersinnigkeiten des Plans und durch die stete Geschräubtheit der Sprache ungenießbar gemacht werden, nicht groß, und wir können uns mit freudiger Bewunderung einer beträchtlichen Menge Comödien von ihm zuwenden, welche, wenn auch nicht durchgängig tadellos, doch von so genialer Erfindung und in Einzelheiten der Ausführung so meisterhaft gelungen sind, daß sie zu den ersten Hierden des spanischen Theaters gezählt werden müssen. Auch in diesen Stücken schweift der Hang des Dichters zum Wunderbaren und Außerordentlichen freilich bisweilen bis in's Ungeheure aus, auch in ihnen ist die Sprache nicht durchgängig frei von einzelnen Reden, allein man müßte, am Geringsfügigen klebend, keinen Sinn für die Kraft des Genie's haben, wenn man mehr auf jenen einzelnen Miskständen, als auf der Trefflichkeit der ganzen Conception verweilen wollte. Ganz besonders beachtendwerth ist es, wie gesagt, daß Rojas neben der überladenen Metaphernsprache, deren er sich hier und da schuldig macht, doch zugleich in so hohem Grade, wie kaum ein anderer spanischer Dichter, den ungeschminktesten Styl in seiner Gewalt hat,

und daß er neben der allzu gespannten Phantasie, welche manche Auswüchse und verfehlte Zurißungen in seine Stücke brachte, einen männlichen Verstand besaß, der, sobald er wollte, jene controllirte. Wo nun das Letztere in durchgreifender Weise der Fall war, wo seine Besonnenheit dem Drange seiner Einbildungskraft das Gleichgewicht hielt, da lieferte er vortreffliche Dichtungen voll inneren poetischen Lebens bei höchster Kraft der Darstellung, voll Fülle und Reichthum der Erfindung bei strengem Zusammenhang aller Theile unter sich, voll kühner dichterischer Gedanken und Anschauungen bei classischer Präcision des Ausdrucks.

Von vorne herein glauben wir den Irrthum berichtigten zu müssen, welcher unseren Autor zu einem Nachahmer des Calderon macht; er darf in keiner Art so genannt werden, und die Betrachtung seiner einzelnen Werke wird zeigen, daß er selbstständige Geisteskraft genug besaß, um im Tragischen sowohl als im Komischen seinen eigenen Weg zu gehen.

Bei weitem das berühmteste unter allen Dramen des Rojas und eines der gefeiertsten der spanischen Bühne überhaupt ist *Del rey abajo ninguno*, oder, wie es mit anderem Titel heißt, *Garcia del Castañar*. „Dieses Drama — sagt Echaz — ist in Spanien so populair, daß es kaum einen leidlich gebildeten Jüngling geben dürfte, der nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den Theatern der größten Städte wird es beständig aufgeführt, und selbst in den Landstädten und Dörfern ist es wohlbekannt, da die umherziehenden Schauspielergesellschaften gewöhnlich mit diesem Stücke debütiren. Man kann demnach sagen, daß diese Comödie von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens die bekannteste ist. Eine so allgemeine und dauernde Berühmtheit muß sich wohl auf ein außerordentliches Verdienst gründen;

und wirklich ist die Komödie so bewundernswürdig, daß wir keine Ausrücke finden können, um ihren Werth nach Gebühr zu preisen. Wäre es durch ein unbegreifliches Verhängniß beschlossen, daß unser ganzes altes Theater untergehen sollte, und würde es uns nur erlaubt, einen sehr geringen Theil davon, vier Dramen, als Reliquien so großen Reichthums, zu retten, so würden wir bei dem großen Werth, den wir auf die literarischen Schätze unserer Nation legen, doch keinen Augenblick anstehen, aus diesem furchtbaren allgemeinen Schiffbruche zu retten: den *Tetrarca* (*El mayor monstruo los zelos*) von Calderon, *El desden con el desden* von Morote, *La verdad sospechosa* von Alarcon und den *Garcia del Castañar* von Rojas.“ — Schon diese große Celebrität veranlaßt uns, auf den Inhalt dieses Stückes etwas näher einzugehen. Die Handlung fällt in die Regierungszeit Alfonsos XI. Garcia ist der einzige Sohn eines mächtigen Granden, welcher einen hohen Posten am Hofe bekleidet hat, aber in die während der Winterjahrszeit des Königs ausgebrochenen Unruhen verwickelt gewesen ist und sich der Anklage des Hochverraths nur durch die Flucht entzogen hat. Der junge Garcia selbst hat sich, seine Herkunft verbergend, nahe bei Toledo im Gebirge niedergelassen und mit dem Reste seines väterlichen Vermögens das kleine Landgut Castañar gekauft. Hier lebt er in tieffter Stille, aber in der Hoffnung, daß es dem Grafen Orgaz, einem Freunde seines Vaters, der allein um seine Herkunft weiß, gelingen werde, den noch immer auf seiner Familie lastenden Verdacht zu tilgen und daß er dann den Glanz seines Namens werde wiederherstellen können. Der Graf, der fast Vatersstelle bei ihm vertritt, hat ihm auch eine junge Wittin zugeführt, deren Schicksal viele Aehnlichkeit mit dem seinen hat; sie heißt Blanca de la Cerda

und ist Tochter eines Prinzen von königlichem Geblüt, welcher wegen Aufsehnung gegen den rechtmäßigen Herrscher in die Verbannung geschickt worden ist. In ländlicher Stille aufgezogen, hat sie keine Ahnung von ihrer Herkunft. Garcia selbst weiß zwar, daß seine Gattin von edlem Stamme ist, nicht aber, daß sie dem Königshause von Castilien angehört. Das häusliche Glück des jungen, durch gegenseitige Liebe beseligten Ehepaars wird auf's reizendste geschildert, und dem Vorgursten muß es um so höher angerechnet werden, daß er dieses Gemälde in so naiver Anmuth auszuführen gewußt hat. Unterdessen hat der König Alfonso Anstalten zu einem Kriegszuge wider die Mauren getroffen. Unter den Truppenleistungen und sonstigen Hülfeleistungen, welche von den verschiedenen Vasallen einlaufen, befindet sich auch eine sehr reichliche Spende von Garcia. Der König, erkundigt sich nach dem Weber, und der Graf von Trax erpreist begierig die Gelegenheit, seinen Schützling zu empfehlen; ohne dem Könige die Herkunft Garcia's zu enthüllen, rühmt er ihm seine Tapferkeit und Frachheit, schildert ihn aber zugleich als einen stolzen und unabhängigen Charakter, der den Hof absichtlich meide. Der König, hien durch neugierig gemacht, wünscht den Sonderling kennen zu lernen ²²⁾ und befiehlt, daß eine Jagd in der Umgegend von Toledo angeordnet werde; er will sich dann stellen, als ob er sich im Walde verirrt habe, und mit einigen Begleitern,

²²⁾ Wir haben hier wieder ein interessantes Beispiel, wie geistreich die spanischen Dichter fremde Motive zu brauchen, neu zu wenden und zu anderen Zwecken anzuwenden wissen. Offenbar hat dem Rojas hier eine Erinnerung an *Yope & Villano en su rincón* vorgezuckt. Außerdem bietet der Garcia hier und da Reminiscenzen aus *Diego's Coloso prudente* und aus *Yope & Comendador de Ocaña* dar.

ohne sich zu erkennen zu geben, in Gasthölzer und Herberge bitten. Der Graf, mit diesem Plane, an den er freudige Hoffnungen knüpft, wohl zufrieden, eilt, dem Garcia von dem bevorstehenden Besuche Kunde zu geben, benachrichtigt ihn aber zugleich, er solle sich stellen, als sei er von nichts unterrichtet. Da Garcia den König nie gesehen hat, so macht ihn der Graf darauf aufmerksam, daß er ihn an dem großen rothen Ordensband, das er trage, erkennen könne. Kaum hat Garcia den Brief empfangen, so treten vier Unbekannte ein, welche sich für Cavaliere des Hofes ausgeben und um gastliche Aufnahme bitten, weil sie auf der Jagd verirrt seien. Garcia bemerkt, daß einer von ihnen ein rothes Ordensband trägt, und hält natürlich diesen für den König; zufällig aber hat Alfonso dies Abzeichen nicht angelegt, während einer der Höslinge, Don Nendo, dem der Orden erst kürzlich verliehen worden ist, sich sogleich mit den Insignien desselben geschmückt hat. Es folgt eine Scene, in welcher der König, der von Garcia nur für einen der Höslinge gehalten wird, die Gesinnungen und den Charakter des Mannes zu erforschen strebt, auf dessen Bekanntschaft ihn der Graf Orgaz so begierig gemacht hat. Er spricht von dem Wohlgefallen, mit dem Alfonso seine reichliche Gabe aufgenommen habe, und wie der König ihm gern eine glänzende Stelle in seiner Umgebung geben möchte; aber Garcia weist dies entschieden zurück, schüddert mit lebhaften Farben und nicht ohne Anspielungen auf die Schidiale seines Vaters die an den Höfen heimische Kalksheit und Känksucht, und preißt dagegen die Vorzüge seines unabhängigen Lebens auf dem Lande. Während der König so seinen Wirth kennen zu lernen sucht, hat Don Nendo, der Cavalier mit dem rothen Bunde, eine Unterredung mit Blanca angknüpft, aus welcher bald hervorgeht,

wie sehr ihn die Schönheit der jungen Frau fesselt, und wie er zugleich glaubt, daß es ein Leichtes sein werde, sie durch sein gewandtes Wesen und durch seine Stellung zu bezaubern. Die Antworten, welche sie auf seine galanten Reden gibt, sind voll von Naivetät und feiner Ironie, und so treffend, daß er sich nicht verhehlen kann, wie ihm hiernach wenig Aussichten zur Erreichung seiner Wünsche offen stehen; dennoch spricht er im Abgehen für sich die Absicht aus, seine Pläne auf sie nicht aufzugeben. Nachdem sich die Besucher entfernt haben, läßt Garcia, der Don Mendoza's lebhafteste Reden gehört hat, einige Unruhe bliden; allein ein Paar süße und zärtliche Worte Blanca's verschuchen sogleich alle seine Sorge. — Mendoza, genöthigt, sich mit dem Könige zu entfernen, harret indeß auf eine Gelegenheit zur Ausführung seiner verbrecherischen Anschläge. Ein Knecht in Casahuate, den er befohlen hat, gibt ihm am folgenden Tage die Nachricht, Garcia werde die Nacht außer dem Hause zubringen, um ein wildes Schwein, das seine Hefter verwünde, zu verfolgen. Der lusterne Festung eilt, diesen Umstand zu denutzen, entfernt sich heimlich von Toledo und dringt um Mitternacht durch ein ihm von seinem Mitschuldigen geöffnetes Fenster in Garcia's Wohnung ein; zu seiner großen Verlegenheit aber trifft er auf den Hausherrn, der durch einen glücklichen Zufall vor der bestimmten Zeit zurückgekehrt ist. Garcia fürzt in höchster Entrüstung auf den Verunmutheten ein und fordert ihn auf, sich zu entbullen; dieser entspricht der Aufforderung und steht nun in seiner Hoftracht, mit dem rothen Ordensbarte geschmückt, da.

Garcia (indem er sein Schießgewehr fallen läßt.) Himmel! es ist der König! Und er weiß, daß ich ihn kenne! Welch unglückseliger Zwiespalt zwischen der Untertaneneigenschaft und der Ehre brummt hier meine Nase!

Nendo. Das ist recht die Art der Quern! Mein Knap
kloßt ihm Aushalt und Jagen ein.

Garcia. Mir meine Ehre zu kloßen! Fürwahr, Ihr
belohnt mich trefflich für die Kasserundschaft, die Blanca und
ich Euch erwiesen haben! Sehr verschieden ist Euer Verfah-
ren von dem meinen: ich sahre, trotz der Felsendigung, fort,
Euch zu vertheidigen; Ihr dagegen, dem ich Proben meiner Ba-
sallentreue gegeben, wollt mich zum Danke entehren.

Nendo (indem er die Büchse ergreifen will). Es wäre
Thorheit, dem gekränkten Bauern trauen zu wollen. Das
Gewehr mag mir zur Vertheidigung dienen!

Garcia. Was beginnt Ihr? Laßt die Büchse liegen!
Wenn ich's Euch verwehrt, sie zu ergreifen, so ist es nur,
damit Ihr das Ende dieses Abenteuers nicht dem Vortheil,
in dem Ihr Euch befindet, zuschreiben könnt! Das Ordens-
band auf Eurer Brust genügt allein um Euch zu schützen.

Nendo. Also habt Ihr mich erkannt?

Garcia. Nein Vernehmen mag es Euch beweisen.

Nendo. Mein Knap verbietet mir, Euch Gennazshung
zu geben. Was sollen wir thun?

Garcia. Reht von ihnen! Bittet Gott, daß er Eure
Lebensschaffen pähnen möge und lehrt nie nach Caspalar zu-
rück! Mir ziemt es nicht, Euch für Euer unseliges Verfah-
ren zu pächigen. Nege die Rache dem Himmel anheimge-
stellt sein!

Nendo. Garcia, ich werde nicht vergessen, was ich
Ihnen schulde.

Garcia. Ich begehre Euren Dank nicht.

Nendo. Verspricht mir, dem Grafen Orzag nichts von
dem Vorgesallenen zu sagen.

Garcia. Ich gelobe es.

Mendo. Gute Frau . . .

Garcia. Kein weiteres Wort! Ich kenne sie und weiß,
daß Ihr allein schuldig seid . . . Wohin wollt Ihr?

Mendo. Ich such' die Thür.

Garcia. Welche Verbiendung! Geht denselben Weg,
den Ihr gekommen! (Er deutet auf das Fenster, durch wel-
ches Mendo hereingestiegen ist).

Mendo. Noch einmal, kennt Ihr mich?

Garcia. Bei meiner Ehre, wüßte ich nicht, wer Ihr
seid, ich hätte Euch häupellings zu Boden geschmettert! Doch
seht nehmt diese Büchse, denn hier im Walde haufen Räuber,
die leicht weniger Schonung mit Euch haben könnten, als
ich. Rasch hinunter, denn ich wünschte nicht, daß Blanca et-
was von dem Vorfall erführe.

Besonders bemerkenswerth ist in dieser Scene, wegen
seiner drastischen Wirkung, der Doppelirrtum Garcia's und
des Don Mendo, von denen der Eine, im Begriff, seinen
Beleidiger niederzustossen, plötzlich die Waffe fallen läßt, weil
er den König zu sehen glaubt und weil die Vasallenpflicht gebietet,
sich in seiner Art an dem Lehnsherrn zu vergreifen, der An-
dere aber nicht ahnt, daß er für den König gehalten werde,
sondern die plötzliche Unterwürfigkeit Garcia's nur dem Re-
spect zuschreibt, welcher einem Manne seines Ranges ge-
bühre. — Garcia überläßt sich, nachdem ihn der fremde Ein-
dringling verlassen, der heftigsten Verzweiflung. Er sieht zu-
erst die Ermordung seiner geliebten und unschuldigen Blanca
als das einzige Mittel an, durch das er die Anschläge des
vermeinten Königs sicher vereiteln und seine Ehre retten könne.
Hierüber entspinnt sich ein heftiger Kampf zwischen Liebe
und Eifersucht in seiner Brust. Blanca wird durch das ver-
änderte Wesen, durch die dunkeln und geheimnißvollen Reden

ihrer Gatten so von Entsetzen erfüllt, daß sie aus dem Hause entflieht und in einem benachbarten Walde einen Zufluchtsort sucht. Hier begegnet sie dem Grafen Orgaz, der sich eben zu Garcia begeben will, um ihm anzuzeigen, daß der König ihm den Oberbefehl über eine wider die Mauren zu führende Heerschaar anvertraut habe. Sie erzählt ihm von der Geistesjerrüttung ihres Mannes und von der Gefahr, in welcher sie schwebt, und er übergibt sie einem Diener, um sie zur Königin, welche von dem Geheimniß ihrer Geburt unterrichtet ist, zu führen. Garcia empfängt hierauf die Aufforderung, sich an den Hof zu begeben, um sich dort an die Spitze der ihm zugetragten Truppschaar zu stellen. Er tritt sogleich den Weg dahin an, weniger durch die ihm auferlegte Pflicht, als durch den Gedanken dazu vermocht, daß Blanca sich dort befinde. Kaum ist er bei'm Könige, der ihn zu sprechen begehrt, eingetreten, so entdeckt er seinen Irrthum, daß nämlich Mendo, sein beleidigter, nicht der König sei.

Garcia (eintretend). Zuerst werf' ich mich meinem König zu Füßen. (Er wendet sich an Don Mendo; dieser versteht ihn auf den König.)

Mendo. Der da ist der König!

Garcia. Was hör' ich? O Ehre, meine arme Ehre, so bist du getäuscht worden! (Zum König.) Edler Fürst! reicht mir Eure Hand zum Kusse, wenn ich es verdiene!

König. Was habt Ihr, daß Ihr plötzlich erblaßt seid?

Garcia (für sich). Ein Edler hat seine Farbe, wenn ihn die Ehre verlassen hat.

König. Hat Euch Jemand beschimpft?

Garcia. Ich kenne den, der mich beleidigt hat.

König. Wer ist es?

Garcia. Ich weiß seinen Namen nicht.

König. So bezeichnet ihn!

García. Wohlan! (Zu Don Mendoza.) Laßt uns in den Vorfaal gehen, ich habe Euch wichtige Dinge zu sagen, aber der König darf nicht dabei zugegen sein.

König. Wohin geht Ihr, García?

García (indem er mit Mendoza abgeht). Euren Willen zu vollstrecken.

König. Sein Schmerz betrübt mich. Wer mag wohl sein Verleiderer sein?

García (auf dem Vorplatz). So löst ich meine Ehre ein. (Er durchbohrt Don Mendoza mit dem Dolche.)

Mendoza. Ich sterbe!

García tritt mit blutriesendem Dolche wieder ein, entpflückt dem König seine Herkunft, so wie die Blanca's und erzählt, welche Verleumdung ihn zu der vollbrachten That bewogen habe. „Jener Verräther -- spricht er -- war gastfreundlich von mir aufgenommen worden und warf zum Danke verbrecherische Blide auf Blanca. Da ich durch ein Mißverständniß ihn für Euch, Señor, hielt, so ließ ich meinen gerechten Zorn der Pflicht des loyalen Vasallen weichen und vergriß mich nicht an ihm; als ich aber meine Täuschung erkannte, heischte die Ehre gebieterisch von mir, mich zu rächen; ich nahm meinen Dolch und streckte meinen Verleiderer zu Boden hin; -- da seht ihn, er ist todt! Als Ihr die Frage an mich richtetet, wer mich beschimpft habe, da würdet Ihr mich für ehrlos gehalten haben, wenn ich ihn Euch anders als sterbend gezeigt hätte. Und wär' er der Sohn der Sonne, einer der Großen des Staats, der Erste in Eurer Gunft, der Zweite in Eurem Königreich -- Ihr wißt, wer ich bin und welche Kränkung mir widerfahren ist; da liegt der schuldige Verleiderer -- hier ist der Arm, der ihn

zu Boden geschmettert hat. Möge, wenn das Orfey es will, dieser Arm vom Weil des Henkers fallen; aber, so lange ich das Haupt noch auf den Schultern trage, soll mich, außer meinem König, Niemand ungestraft beleidigen. Der König, mit dieser Rechtfertigung zufrieden, vertraut dem Garcia den Oberbefehl über das gegen die Mauren ausrückende Heer an, und der neue Feldherr schließt mit den Worten:

Nun, so laßt die Trommel schmettern!
 Wie ich dem Fluge will ich wettern
 Auf die saracen'schen Gauen.
 Von des Blutes Purpurströmen
 Sei die Kriegeschaale voll,
 Und mit diesem Ende soll
 Dort mein Ruhm den Anfang nehmen²²⁾!

Schon diese Skizze, ein wie blaßes Abbild des Originals sie auch geben mag, muß doch das überwältigende Interesse der ganzen Composition, so wie die dramatische Wirklichkeit und erschütternde tragische Kraft der einzelnen Situationen erkennen lassen. Können wir nun hinzu, daß die Darstellung überall durchaus angemessen ist und sich von dem Ton irdlicher Anmuth, der in den ersten Scenen vorherrscht, von Stufe zu Stufe zur höchsten Höhe eines energischen Pathos steigert, so wie daß die Charaktere, namentlich die Garcia's, Blanca's und Nundo's, mit sicheren Meißerzügen gezeichnet sind: so sprechen wir hiermit aus, daß diesem Gedichte einer der ersten Plätze unter den trefflichsten Ergüssen der dramatischen Poesie einzuräumen sei.²³⁾

²²⁾ Auch der vortrefflichen und noch zu wenig bekannten Uebersetzung von G. H. Dohrn, im vierten Bande seiner spanischen Dramen. Berlin 1844.

²³⁾ Vgl. die ausführliche Analyse des Del Rey ahajo ninguno von L. Viel-Gastel in der Revue des deux Mondes 1841.

Von den übrigen tragischen Dramen des Rojas möchte keines auf gleicher Höhe mit dem *García del Castañar* stehen. Indessen sind noch verschiedene darunter, die in mehrfacher Hinsicht Aufmerksamkeit verdienen. So namentlich das Schauspiel *No hay padre siembla rey*, bekanntlich das Vorbild von Rotrou's berühmtester Tragödie *Venrezelas*. Da die letztere nach unserer Ansicht zu den besseren Stücken der französischen Bühne gehört (wie denn überhaupt der wenig gekannte Rotrou manche seiner berühmteren Landsgenossen übertragen möchte), so wollen wir hier auf Original und Nachbildung etwas näher eingehen. In der ersten Jornada des Drama's von Rojas sehen wir den König von Ungarn, wie er seinem Sohne, dem Prinzen Rugero, Vorwürfe über sein ausschweifendes Leben und über seinen schrankenlosen Ehrgeiz macht. Der Prinz sucht sich zu rechtfertigen, klagt aber seinerseits den Infanten Alexandro und den Herzog Federico an, und drückt seinen Haß gegen Beide sehr lebhaft aus. Der König wird nun sanfter und schließt den Prinzen in seine Arme, indem er hofft, ihn durch Güte zu bekehren. Alexandro tritt auf und es entsteht ein Streit zwischen den beiden Brüdern, den der König nur mit Mühe Einhalt thun kann. Man erfährt, daß beide Prinzen die schöne Cassandra lieben, daß aber Alexandro im Geheimen und wider den Willen des Königs mit ihr vermählt ist. Der Herzog Federico, der in dies Geheimniß eingeweiht ist, benachrichtigt Alexandro, daß sein Vater wegen des vorgefallenen Streites mit Rugero auf ihn entrichtet sei, und rath ihm, sich für eine Zeit lang zu flüchten. Alexandro nimmt daher Abschied von seiner Mutter und entflieht von dem Hofe. Zweite Jornada. Prinz Rugero will den Herzog Federico umbringen, weil er ihn für seinen Nebenbuhler um Cassandra's Gunst hält und gehört hat, daß er

diese bei Nacht zu besuchen pflege. Er befehlt einen Diener, ihn heimlich in das Zimmer der Geliebten einzulassen. — Cassandra grämt sich unterdessen über die Abwesenheit ihres Gatten und ist in Angst über die zudringlichen Bewerbungen Rugero's, dem sie das Geheimniß von ihrer Vermählung nicht enthüllen will. Sie schreibt deshalb an den König, um ihn von den Anschlägen des Prinzen zu benachrichtigen. — Es ist Nacht und Cassandra's Gemach nicht mehr erleuchtet, als der besessene Diener den Prinzen einläßt; zur nämlichen Zeit tritt auch Alexandro ein, der seine Gattin durch einen heimlichen Versuch überraschen will; die beiden Brüder treffen aufeinander, und gleich darauf erscheint Cassandra mit Dienern, welche Kadeln tragen. Die Prinzen ziehen die Schwerter, Cassandra aber, ihre Vermählung mit Alexandro verheimlichend, macht Beiden Vorwürfe über ihr nächtliches Eindringen, und Alexandro sagt, um den Grimm des Bruders von sich abzuwenden, Cassandra sei mit dem Herzog Federico vermählt, und dieser habe ihm einen in seinem Hause zu besorgenden Auftrag gegeben. Plötzlich wird die Ankunft des Königs gemeldet, und die beiden Prinzen verbergen sich in Folge von Cassandra's Aufforderung. Der König gibt Befehl, das Haus zu durchsuchen und Alexandro stellt sich freiwillig vor ihn, indem er sich als Gatten Cassandra's bekennet, aber die Abwesenheit seines Bruders, welche einen Schatten auf seine Ehre werfen könnte, verheimlicht. Nachdem sich Alle entfernt haben, tritt Rugero wieder aus seinem Versteck hervor, doch hat er das Geheimniß seines Bruders nicht gehört. Dritte Scene. Rugero, noch immer in dem Wahn, Federico sei mit der Geliebten vermählt, dringt mit Hülfe von Nachschlüssen bei Cassandra ein, gelangt bei'm schwachen Schein einer Lampe an das Lager, wo das schöne Weib in Alexandro's Armen

ruht und stößt den Letzteren mit seinem Dolche nieder. In dem Augenblicke, als er sich wieder entfernen will, tritt ihm der König entgegen, fragt ihn nach der Ursache seiner Verwirrung und macht ihm Vorwürfe, daß er auf diese Art in der Nacht umherschweife. Der Prinz sucht sich durch Ausflüchte zu entschuldigen; als aber der König mehr in ihn dringt, gibt er zur Antwort, er habe den Herzog Aderico umgebracht. Gleich darauf tritt der Letztere auf; höchstes Erstaunen; dann nähert sich Blanca in Tauerkleidern, um wegen des Mordes ihres Gatten Klage zu führen, und der König läßt den Prinzen, als geständigen Thäter, verhaften. — Die nächste Scene zeigt einen Kerker. Der König umarmt seinen gefangenen Sohn, fragt ihn, ob er Muth habe und kündigt ihm an, daß er zum Tode verurtheilt sei; er selbst könne den Lauf der Gerechtigkeit nicht hemmen, denn indem er König sei, dürfe er nicht Vater sein. Aderico und Cassandra selbst bitten um die Begnadigung des Prinzen, aber der König beharrt bei seinem Entschlusse; da bricht ein Volksaufstand zu Gunsten des Verurtheilten aus, der Pöbel rottet sich zusammen, um die Freilassung des Schuldigen zu verlangen, und der König faßt nun den Entschluß, zu Gunsten seines Sohnes der Herrcherrwürde zu entsagen und nur noch Vater zu sein. Am Schlusse richtet er folgende Worte an Rugero: „Von heute an ist das Volk dein König und dein Vater; aber hüte dich, daß nicht der Fall eintrete, wo es viel mehr dein König, als dein Vater sein möge; hüte dich, daß es, von dir gereizt, dir nicht einmal sage: Ich kann nicht Vater sein, weil ich König bin.“

Schon diese Anzeige des Inhalts (welcher sehr an Guillen de Castro's Justicia en la piedad, s. Band II. dieser Geschichte, Seite 448, erinnert) zeigt, daß das Stück viele treffliche und auf ungemeine Wirkung berechnete Wendepunkte der

Aktion darbietet; allein die Ausführung läßt Vieles zu wünschen übrig und zeugt von großer Flüchtigkeit. Weber ist dem Stoffe der volle Gehalt abgeronnen, noch sind die Charaktere in festen und consequenten Umrissen hingestellt. Werfen wir einen Blick auf Rotrou's *Venceslas*, so finden wir hier den Plan des spanischen Drama's ziemlich genau befolgt und auch die ergreifendsten Situationen sämmtlich aus dieser Quelle geschöpft. Doch muß man dem französischen Dichter zuerkennen, daß er die Mängel seines Vorbildes zum Theile richtig erkannt und glücklich beseitigt und namentlich die Charakterzeichnung vervollkommen hat. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Figur des Prinzen Ladislaus (der *Rugero* des *Rojas*), welchen er als eine im Grunde edle, nur leidenschaftliche Natur schildert und für den er auf diese Art die Theilnahme des Publikums in Anspruch zu nehmen weiß, während der Held des *Rojas* nur Widerwillen erregt. Wie genau übrigens Rotrou dem Spanier oft gefolgt ist, mögen die untenstehenden Beispiele zeigen²²⁾.

²²⁾ Die Hauptscène des ersten Actes ist ganz aus dem Spanischen.

Wir haben daraus folgende Worte hervor:

Rojas: Como, les dije, mi padre
No sacude de los hombros
El peso de esta corona,
Flota Atlante a tanto globo!
Ya la política ha visto,
Ya tengo previsto el mundo
De saber regirse un rey.
No es difícil: para con solo
Ser afable de ordinario
Y a veces ser riguroso etc.

Rotrou. Comment, dis-je mon père, accablé de tant d'âge,
Et la terre à présent venant mal son courage,
Ne se décharge-t-il, avant qu'y succomber.

Auf einer höhern Stufe der poetischen Ausbildung steht unbestreitbar die Tragödie *Canasne por vengarse*, welche von Lesage in einer dem Stil Plaz einverleibten Novelle prosaisch umgearbeitet worden ist. Litter dieses Drama nicht in hohem Grade an gonoristischer Verschraubtheit des Stils, so würde es dem Abajo del rey ninguno an die Seite ge-

D'un pénible fardeau qui le fera tomber?
Et n'ai-je pas appris sous son gouvernement
Avec de politique et de raisonnement
Pour savoir à quels soins oblige un diadème,
Ce qu'un roi doit aux siens, à l'état, à soi-même!
Ne sais-je pas qu'un roi qui veut qu'on le révère,
Doit méler à propos l'assable et le sévère?

Rejo: Decis que estoy ya muy viejo,
(Decis muy bien) que suera
Razon que aquesta corona
Pusiera en vuestra cabeza,
Eso ha de salir de mi
Que el gobierno y la grandeza
No consiste en procurarla
Sino solo en merecerla.
Sabreis a lo que se espone
El que un imperio governa?
No hay cosa bien hecha en él,
Que a los sayos les parezca.

Motrou: Je suis vieux, mais un fruit de ma vieille maison
C'est d'en posséder mieux la parfaite raison;
Regner est un secret dont la haute science
Ne s'acquiert que par l'âge et par l'expérience.
Un roi vous semble heureux et sa condition
Est donc au sentiment de votre ambition;
Il dispose à son gré des fortunes humaines:
Mais comme les douces, en savez-vous les peines?
A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets.

stellt werden können. Die Handlung ist von hohem und ergreifendem Interesse, der Plan zum größten Theile mit künstlerischer Weisheit disponirt. Enrique, Sohn des Königs von Sicilien, ist im Hause des Roberto, eines Großen des Reiches, erzogen worden und hat hier eine Leidenschaft für Blanca, die Tochter seines Pflegewaters, gefaßt. Die erste Scene zeigt uns die Liebenden in zärtlichem Gespräch und macht uns zugleich mit einer von ihnen erfundenen Einrichtung bekannt, durch welche es Enrique möglich wird, zu jeder Stunde und von Andern unbemerkt in Blanca's Zimmer zu gelangen. Sie haben nämlich ein Brett der Wand herausnehmen und dann wieder so künstlich einsetzen lassen, daß Keiner die geheime Thür wahrnimmt. Zu den Liebenden tritt Roberto und meldet den eben erfolgten Tod des Königs; der Prinz bezeugt zwar Trauer über das Hinscheiden des Vaters, richtet sich aber bald durch die freudige Aussicht auf die nun durch Nichts gehinderte Vermählung mit Blanca wieder auf. Dem Roberto überreicht er, um ihm sein unbegrenztes Zutrauen zu beweisen, ein leeres, nur mit seiner Unterschrift versehenes Blatt, das er selbst nach Belieben ausfüllen könne, und Roberto beschließt sogleich, seine Wünsche als Vater hinter die Unterthanenpflicht zurückzustellen. — Wir werden an den Hof versetzt und begreifen zuerst dem Connetable von Sicilien, der in aufgeregten Reden zu erkennen gibt, daß er Blanca gesehen habe und von heftiger Liebe zu ihr entflammt sei. Ein festlicher Zug tritt ein, voran der König mit Roberto, von der andern Seite die Prinzessin Rosaura. Roberto verliest das Testament des verstorbenen Königs, in welchem angeordnet ist, daß Enrique sich mit Rosaura vermählen solle; verweigert er dies, so falle die Krone an den jüngeren Bruder. Enrique will Gegenvorstellungen machen, Roberto aber zeigt nun jenes mit

der Namensunterschrift des jungen Königs versehene Blatt vor, welches er so ausgefüllt hat, daß dieser in die Forderung des Verstorbenen einzuwilligen verspricht. Wirklich weicht nun der Prinz dem Drange der Verhältnisse und reicht Rosfauren seine Hand; auch glaubt er, den Connetable als höchst einflussreichen Mann aus Staatsklugheit freundlich aufnehmen zu müssen und ihm seine Einwilligung in die Verbindung mit Blanca, um die er bittet, nicht verweigern zu dürfen. Nun tritt Blanca auf und wird Zeuge der Vermählung des fürstlichen Paares; ihre verwirrten Reden kündigen die Verzweiflung ihres Herzens an, aber sie nimmt sich vor, sich an dem Treulosen dadurch zu rächen, daß sie dem Connetable die Hand reiche. — Im zweiten Akt sind die beiden Vermählungen schon vollzogen. Die Scene ist in Roberto's Landhause. Der Connetable stürzt halb entkleidet und mit gezücktem Schwerte aus seinem Schlafgemache, und erzählt dem Schwiegervater, wie er Blanca in der Nacht habe seufzen hören; hierauf sei es ihm vorgekommen, als vernehme er eine fremde Stimme, er sei vom Lager aufgesprungen und auf einen Fremden getroffen, der aber, ohne eine Spur zu hinterlassen, wieder verschwunden sei. Roberto sucht ihn zu beruhigen, er sei von einem Traumgebilde gequält worden. Der Connetable beginnt ruhiger zu werden und bringt die Morgenstunden in den Armen seiner jungen Gattin hin. Möglich tritt der König ein und macht dem Connetable Vorwürfe, daß er sich wider seinen Willen vermählt habe. Dieser geht, um Roberto zu holen; der Letztere aber tritt bald darauf mit der Königin ein, die ihm den Wunsch ausgedrückt hat, seine Wohnung zu besuchen. Enrique versucht, sich zu verbergen, doch es ist zu spät; die Königin macht ihm Vorwürfe, daß er sich bei Nacht von ihr entfernt habe; er sucht sich durch einige verwirrte Worte zu

entschuldigen, und führt dann die Gemahlin von dannen. Der Connetable beginnt nun die Wahrheit zu ahnen und spricht in einem leidenschaftlichen Monolog seinen Argwohn aus. In der folgenden Scene ist es wieder Nacht; Blanca empfängt einen abermaligen Besuch von Enrique, wirft ihm seine Untreue vor und beschwört ihn, ihre Ruhe nicht wieder zu stören. Man vernimmt Geräusch und Enrique entschlüpft durch die verborgene Oeffnung der Wand. Als hierauf der Connetable im Finsternen auftritt, glaubt Blanca noch zu Enrique zu sprechen, redet noch von ihrer früheren Liebe und wirft sich ihm zu Füßen, stehend, er möge sie für immer verlassen. In demselben Augenblick tritt eine Dienerin mit Licht auf; Beide sind in hohem Grade bestürzt, und während der Connetable geht, um nachzusehen, ob Alles verschlossen sei, entflieht Blanca, die Rache des Gatten fürchtend, durch die geheime Thür. — Dritter Akt. Blanca tritt mit gelöstem Haare und ganz verflört auf, und erzählt ihrem Vater unter Ausdrücken der heftigsten Angst und indem sie ihn um seinen Schutz ansieht, ihr erzürnter Gemahl habe sie um's Leben bringen wollen. Roberto bringt 'in sie, ihm ihr Vergehen, wenn sie sich eines solchen bewußt sei, zu gestehen, aber sie betheuert ihre Unschuld. Während dieser Unterredung tritt der König, durch Blanca's Hülfserufe herbeigezogen, ein, und verschließt sämtliche Thüren; gleich darauf hört man den Connetable, der gehört hat, daß Jemand in's Haus gekommen sei, außen pochen; Alle sind im höchsten Grade bestürzt und der König wird durch Roberto's dringende Bitten bestimmt, sich zu verbergen. Der Connetable tritt nun auf und will das ganze Haus durchsuchen lassen, aber der König kommt von freien Stücken aus seinem Versteck hervor und erklärt, er sei nur deshalb heimlich gekommen, weil er von verrätherischen Plänen, mit denen

der Connetable umgehe, gehört habe; er schenke zwar diesen Gerüchten einstweilen keinen Glauben, werde ihn jedoch, wenn sie sich als wahr herausstellen sollten, enthaupten lassen. Nachdem sich der König und Roberto entfernt haben, spricht der Graf in leidenschaftlichen Reden die verschiedenen Empfindungen aus, die ihn bestürmen, und seine Verwirrung wird noch gesteigert, als er plötzlich sich den verborgenen Eingang in der Wand öffnen und eine Dienerin eintreten sieht, welche einen Brief Blanca's an den König trägt. Er bemächtigt sich des Briefes und liest darin, daß Blanca sich nur aus Rache vermählt habe. Von nun an reist sein Entschluß. Er untersucht zunächst die Wand, läßt dann den Brief an den König abgeben, stellt sich so ruhig, als ob Nichts vorgefallen wäre, und richtet tröstende, aber doppelstünige Reden an seine Gattin. Blanca zieht sich in ihr Zimmer zurück, um dem Vater zu schreiben; ein Diener meldet, der König werde auf Veranlassung des Briefes nächstens kommen. Der Connetable ist dann wieder allein und blickt durch eine Spalte in Blanca's Gemach; er sieht, daß sie dicht unter der künstlich zugemauerten Wand sitzt, und reißt diese plötzlich mit aller Gewalt nieder, so daß Blanca von den einstürzenden Balken zerschmettert werden muß. Man hört ihr Todesgeschrei, und der Connetable vermischt seine Anrufe mit den übrigen. In diesem Moment treten Enrique und Roberto ein. Der Connetable stellt sich, als wäre er in Verzweiflung über das Unglück, das seine Gattin betroffen, und verwünscht die Mauer, die ihn durch ihren Einsturz sein Liebstes geraubt habe. Roberto sinkt jammereud über die Leiche der Tochter hin; der König aber, der den wahren Hergang durchschaut, schwört einstweilen aus Muthwill, spricht aber für sich den Entschluß aus, zu geeigneter Zeit sich und die Gemordete an dem Conne-

table zu rächen. — V. Tied (in der Vorrede zur Uebersetzung des Marcos de Obregon) ertheilt dieser Tagödie außerordentliche Lobspprüche und stellt sie über den Argz seiner Ehre; bei aller Achtung für das Urtheil des großen Kritiker's jedoch und trotz aller Trefflichkeiten, die auch wir in dem Werke des Rojas erkennen, können wir nicht umhin, dem Calderon's schon entschieden den Preis zuzuerkennen.

In Los Vandos de Verona, einer Bearbeitung der Erzählung von Romeo und Julie⁶⁷⁾, erkennt man den geist-

⁶⁷⁾ B. II. C. 331 ist von Lope's Dramatisirung desselben Stoffes die Rede gewesen. Die dort citirte Novelle von Bandello scheint auch dem Schauspieler des Rojas zu Grunde zu liegen; daß übrigens Bandello in dieser Erzählung nicht original ist, sondern den Massuccio und den Luigi da Porta (dessen Giulietta in der Bearbeitung von Arthur Moole die Quelle Shakspeare's wurde) zu Vorgängern hat, ist schon von Tynley bemerkt worden (History of fiction, II. 339—341). Ich erlaube mir, bei dieser Gelegenheit auf ein, so viel mir bekannt, noch von keinem der Commentatoren Shakspeare's hervorgehobenes Factum aufmerksam zu machen. Es erwähnt ein altes italienisches Trauerspiel von Luigi Groto, dessen Fabel ganz nach der Erzählung von Luigi da Porta ist, in welchem aber die Namen der handelnden Personen verändert sind. Diese Tragödie führt den Titel Hadriana, und scheint nach der davor stehenden Dedication (il di 29. di Novembre MDLXXVIII) im Jahr 1578 zuerst gedruckt zu sein. Die mir bekannte Ausgabe ist von Venedig 1819, oppresso Ant. Turino. Einige Einzelheiten in dieser Hadriana erinnern in so überraschender Weise an andere in Shakspeare's Romeo und Julia, daß man sich der Vermuthung kaum erwehren kann, der englische Dichter habe dieselben vor Augen gehabt. Das Letztere soll freilich durchaus nicht mit Bestimmtheit behauptet werden; aber es lohnt sich wohl der Mühe, eine Stelle anzuführen, deren auffallende Ähnlichkeit mit einer entsprechenden in Shakspeare man nicht abläugnen wird.

Kainus, der Romeo des Groto, nimmt die Nacht vor seiner Verlobung von Hadriana Abschied:

vollen Verfasser der bisher erwähnten Tragödien nicht wieder.
Schon Tieck hat von diesem Stück gesagt, man finde hier

Latino. S'io non erro, è presso il far del giorno.
Udite il rossignuol, che con noi desto,
Con noi geme fra i spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'erbe. Ah! lasso,
Rivolgete la faccia all' oriente.
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,
Portando un altro nol sopra la terra

Hadriana. Ahimè, ch'io gelo, Ahimè, ch'io tremo tutta.
Questa è quell' hora, ch'ogni mia dolcezza
Affatto stempra. Ahimè, quest' è quell' hora,
Che m'insegna a saper che cosa è affanno.
O del mio ben amico, avara notte,
Perchè sì ratto corri, fuggi, voli,
A sommerger te stessa e me nel mare?

Hiermit vergleiche Schaffpeare:

Juliet. Wilt thou be gone? It is not yet near day;
It is the nightingale and not the lark,
That pierc'd the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on yon pomegranate tree:
Believe me, love, it was the nightingale.
Romeo. It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east;
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tip-toe on the misty mountain's tops.
I must be gone and live, or stay and die.

Es ist zu bemerken, daß weder Bassuccio, noch da Porta, noch Brooke bei dieser Gelegenheit, die Oreste und Schaffpeare von der Nachtigall reden.

Wir empfehlen ferner die Scene der italienischen Tragödie, wo der Priester Hadrianus den Schiastusl reicht, die, wo die Lepore die Phiole leert und die des Orwashens in der Brust der vergleichenden Aufmerksamkeit künftiger Commentatoren des Schaffpeare. S. Walter's Historical memoir on Italian tragedy, London 1799, pag. 49 ff.

Streit, Mißthelligkeit, Intrigue und Kampf, Interessen, die sich durchkreuzen, Antithesen, die mit vielem Scharfsinn entwickelt seien, würde sich aber irren, wenn man nur einen Junken von der Liebesglut des Shakspeare'schen Trauerspiels wiederzufinden erwartete.

In *El mas impropio Verdugo para la mas justa venganza* zeigt sich die Energie des Rojas in einigen wahrhaft großartigen Scenen von erschütternder Wirkung; aber dieses Stück, wenngleich es Schönheiten aufzuweisen hat, wie sie nur dem Genie gelingen, ist in Plan und Ausführung doch verfehlt, und zeigt, wie noch mehrere andere Dramen des Rojas, ein verkehrtes Streben, das Tragische und Furchtbare bis zum Zurückstoßenden und Gräßlichen zu treiben. Gewiß kann die entseßliche Begebenheit, wie ein Vater die Verkleidung des Henkers annimmt, um seinen entarteten Sohn selbst hinzurichten, schon an sich, noch mehr aber in der Art, wie sie hier behandelt ist, statt zu erschüttern, nur empören. In ähnlicher Weise, mit entschiedener Vorliebe für das Schreckliche und Grausenhafte, ist in *El Cain de Cataluña* eine schaudervolle Mordgeschichte dramatisirt; einen wunderlichen Charakter erhält das Stück noch dadurch, daß die Feindschaft der beiden Söhne des Grafen von Barcelona und die Ermordung des jüngeren zum Theil mit den nämlichen Ausdrücken geschildert wird, wie der Tod Abel's in der Bibel; übrigens kann man auch diesem Drama, bei allem Widrigen und Pathetischen, einzelne ergreifende und hochtragische Momente nicht abkneipen.

Die Dramen, welche Rojas auf die Mythologie oder Geschichte der Alten gegründet hat, gehören zum Theil zu dem Besten, was die spanische Bühne in dieser Art besitzt. So hat er die Fabeln von Medea und von Prokne und Philomena

zwar im herrschenden Comödienthyl seiner Zeit, aber mit einer Stärke des Pathos dramatisirt, die, trotz der roman- tischen Umbildung des Ganzen, wenigstens in einzelnen Sce- nen an die tragische Größe der Alten erinnert. Weniger ge- langen unserem Dichter die geistlichen Comödien. Die beste darunter mochte sein: Nuestra Señora de Atocha, in alt- spanischer Sprache. Dieses, zur Verherrlichung der Schutz- patronin von Madrid geschriebene Schauspiel schildert die enthusiastische Andacht und den aufopfernden Heldenmuth der alten Castilianer sehr schön; das Hauptmotiv der Handlung ist, daß ein spanischer Ritter seine beiden Töchter, um sie vor den Madrid belagernden Mauren zu schützen, in der Kirche unserer lieben Frau von Atocha ermordet, daß aber die heilige Jungfrau die beiden Mädchen auf wunderthätige Weise wie- der in's Leben zurückruft. Ein ganz weißes und abenteuer- liches Stück ist dagegen Los tres blasones de España, woran freilich, als hätte Rojas allein nicht so vielen Unsinn zusammenbringen können, noch Antonio Coello mitgear- beitet hat. Der erste Akt spielt zur Zeit der Kämpfe des Pom- pejus mit Spanien, der zweite in einer späteren Periode des römischen Reichs, der dritte in der Zeit des Eid; der heil- ige Caldonius und St. Emerentius werden darin vorggeführt, wie sie zuerst als Embryonen vor ihrer Geburt, dann wäh- rend ihres Lebens und zuletzt nach ihrem Tode Spanien schützen. — Freien Spielraum für seine kühnste Phantasie fand unser Dichter auch in Sujets wie Persiles y Sigia- munda (nach dem Roman des Cervantes), Los celos de Rodamonte (nach Bojardo und Ariost), El falso Profeta Mahoma (nach einem alten spanischen Volksbuch, in welchem das Leben des Mohammed auf höchst wunderliche Weise ent- wickelt ist).

Die Lustspiele des Rojas standen bei seinen Zeitgenossen in besonderem Ansehen, und haben zum Theil bis auf den heutigen Tag ihre Popularität behauptet. Sie zeugen von ungleich mehr komischer Kraft, als die des Calderon, und wenn man nur diese energische Komik und dabei die lebendige Naturwahrheit der Charaktere in's Auge faßt, so darf man die besten derselben in dieser Beziehung dreist an die Spitze aller spanischen Lustspiele setzen. Die Erfindungen sind sinnreich und voll Interesse, die Handlung schreitet rasch und unaufhaltsam fort, und bewegt sich durch Situationen von allgemeiner Wirkung; der Witz sprudelt in unerschöpflicher Fülle, und der Dialog ist, wenn auch hier und da in den Scenen, welche sich in die hehere Poesie verfließen sollen, nicht frei von Jocerei, so doch mehrentheils von unverbesserlicher Leichtigkeit. Die Figuren, obgleich bisweilen im Caricaturstyl gehalten, springen in den kräftigsten und lebensvollsten Zügen hervor, und in komischen Verwickelungen haben wenige Dichter eine solche Erfindsamkeit gezeigt, wie Rojas. Um jene poetische Verklärung, welche Calderon liebte, war es ihm freilich in diesen Lustspielen nicht zu thun; wenn Jener sich mit Vorliebe den edelsten Zügen seiner Nation zuwandte, so faßte Rojas vielmehr vorzugsweise das Thorichte und Lächerliche seiner Zeit auf; aber mit welcher Wahrheit die Verkehrtheiten des Lebens hier auch gezeichnet werden, wie Vieles auch wirklich Zerrbild ist, so fehlt es doch durchaus nicht an poetischer Haltung, und man kann dem Dichter keineswegs vorwerfen, der späteren nüchteren Gattung des Lustspiels, welche sich ganz von der Poesie los sagte, vorgearbeitet zu haben.

Entre bobos anda el juego gehört zu den originellsten Stücken der spanischen Bühne und ist voll heiterer Lustigkeit und übermüthiger Laune, eben so trefflich durch die Jo-

viastadt in der Schilderung lächerlicher Charaktere nach dem Leben, als durch die Situationen, welche den Effect dieser Charaktere heben. Die Figuren des Don Lucas, eines eingebildeten, prahlhaften und pedantischen Geden, und seiner Schwester, der gezierten alten Jungfer Alfonsa, sind im burlesken Caricaturstyl nicht leicht zu übertreffen; die nächtlichen Scenen in dem Wirthshause, wo sich die verschiedenen Personen, durch die Dunkelheit getäuscht, bei ihren Reden, Vous auf die seltsamste Weise kreuzen, könnten wohl selbst den trübfinnigsten Hypochonder zum Lachen bringen, und die den Knoten schürzende Intrigue, wie D. Lucas, der sich in den Kopf gesetzt hat, eine junge und schöne Dame zu heirathen, von dieser und von seinem eigenen Neffen an der Nase herumgeführt wird, ist mit großer Feinheit und Geschicklichkeit durchgeführt. — Der jüngere Corneille, dessen D. Bertrand de Cigarral diesem Lustspiele nachgeahmt ist, hat dem Original nichts hinzugefügt, was gelobt werden könnte, wohl aber die komische Kraft desselben sehr geschwächt **).

**) Um an einer Probe zu zeigen, wie genau der Franzose sich oft an den Spanier geschlossen hat, wählen wir die Rede, in welcher der gekoypte D. Lucas seinem Zorn gegen die beiden Liebenden in höhnischer Weise Lust macht:

Rejas: Pues dadla la mano al punto,
Que en esto me he de vengar:
Ella muy pobre, vos pobre,
No tendreis hora de paz.
El Amor se araba largo,
Nunca la necesidad:
Hoy con el pan de la boda
No buscaréis otro pan.
De mi os vengais esta noche,
Y mañana, a mas tardar,
Quando almorcéis un requiebro.

In der ganzen Anlage weniger kunstreich, aber voll von seiner Laune, Witz und Menschenkenntniß und bei aller Schärfe der Satire doch immer von der harmlosen Feiterkeit der wahren komischen Dichtung durchdrungen sind die Lustspiele: *Lo que son mugeres* und *Abre el ojo ó Aviso á los solteros*. Aber der Triumph von Rojas' Leistungen auf diesem Gebiete ist unstreitig die Comédie *Donde hay agravio no hay celos*. Hier vereinigt sich eine hochvortreffliche Erfindung und Verwicklung mit meisterhafter Wahrheit und Bestimmtheit der Charakterzeichnung und höchst glücklicher Wahl der Situationen, um komische Effekte hervorzubringen, die nicht leicht übertroffen werden können. D. Juan langt mit

Y en la mesa, en vez de pan,
Pongais «una se» al comer
Y «una constancia» al cenar,
Y pongais en vez de gala
Un «buen amor» de Milan,
Una tela de «mi vida»,
Ahorrada en «me querrás»
Echgréis los dos de ver,
Cual se ha vengado de cual.

Gornille: *Mariez-vous sur l'heure et la prenez pour femme,*
C'est par où je prétends me venger de vous deux,
Elle, sans aucun bien: vous, passablement gueux,
Allez, vous connaîtrez plus tôt qu'il vous ne semble
Quel diable de rien c'est que deux riens mis ensemble.
Dans la nécessité, vous n'aurez point de paix,
L'amour finit bientôt, la pauvreté jamais.
Afin que tout vous semble aujourd'hui li et rosea,
J'aurai soin de la noce et paîrai toutes choses:
Mais vous verrez demain qu'on a peu de douceur
A dîner de ma vie, à souper de mon coeur,
Et qu'on est mal vêtu d'un drap de patience
Doublé de foi partout et garni de constance.

seinem Diener Sancho in Madrid an, um sich mit Ines, der Tochter des Fernando de Rojas, zu vermählen. Als er am Abend eben in das Haus seines Schwiegervaters treten will, sieht er vom Balcon desselben einen Unbekannten herabstieigen. Dieser Umstand floß ihm Verdacht gegen die Braut ein, und er hält es für wünschenswerth, sich vor Eingehung der Ehe erst über die Ursachen jenes Ereignisses zu vergewissern. Da er nun bisher weder seinem Schwiegervater, noch der Braut, mit welcher er wegen Familienrücksichten aus der Ferne verlobt worden, persönlich bekannt ist, so kommt ihm das Geständniß seines Dieners, er habe sein eigenes Bildniß statt des Portrait's des Don Juan an Ines gesandt, sehr gelegen. Er befiehlt dem Sancho, Rittertracht anzulegen und sich für den erwarteten Bräutigam auszugeben; er selbst aber übernimmt die Rolle des Dieners und denkt auf diese Art zu erforschen, ob jener Unbekannte auch etwa ein Galan seiner Braut gewesen sei. Die Enthüllung laßt nicht lange auf sich warten; der nachtsliche Eindringling in D. Fernando's Wohnung war D. Lope de Rojas, welcher eine Zeit lang in einem Liebesverhältniß mit D. Juan's Schwester Anna gestanden und ihr heimliche Besuche gemacht hatte, dabei aber von D. Juan's Bruder überrascht worden war und ihn in dem dadurch herbeigeführten Streite ungebracht hatte. D. Lope vergaß später seine frühere Geliebte und warf sein Auge auf Ines. Ohne bei dieser Weiber zu finden, beschloß er ihre Jose Beatriz, und wurde so in der Nacht, als D. Juan in Madrid ankam, in das Haus eingelassen. — Jeder sieht sofort, wie unvergleichlich diese Verwicklung eingeleitet ist und welche ergiebige Quelle für die allerspannendsten Situationen ebensowohl wie für die herrlichsten komischen Contraste sie darbot. Wir haben hier erstlich D. Juan in seiner Verfle-

bung als Diener; dann den Conflict zwischen seiner Liebe zu Ines und seiner Eifersucht auf dieselbe; hierauf seine Verpflichtung zur Rache an D. Poye, als dem Versüßer seiner Schwester und Mörder seines Bruders; endlich den Bedienten in seiner Verkleidung als Cavalier und in der seltsamen Lage, in welche er hierdurch versetzt wird. Aber wollten wir alle die ergötzlichen Wendungen, alle die fesselnden Scenen und anziehenden Momente, welche der Dichter aus diesen Verhältnissen entsponnen hat, auch nur andeuten, so würden wir über die Gebühr weiträufig werden müssen. Die Figur des ehrlichen Sancho, der ganz gegen seine plebejische Natur mit einem Male seine Ritterlehre vertheidigen soll, gehört zu den lächerlichsten, die je auf der Bühne erschienen sind; und über die Scenen, in denen er, als angeblicher Schwiegersohn Fernando's, den Helden gegen den Mörder seines Bruders spielen muß, über die Herzengergissungen, in denen er dann wieder seiner wahren Gesinnung Luft macht, ist ein Hüßhorn von Jovialität und Humor ausgegossen. — Auch dieses Lustspiel hat in Frankreich schon früh eine Bearbeitung gefunden; Scarron übernahm im Jahre 1645 dieses Geschäft, aber man kann seinem Jodelet ou le Maître valet schwerlich viel Gutes nachrühmen; die Verwickelung ist dieselbe geblieben, wie im Original, und durch sie behauptet das französische Stück immer einen Vorzug vor vielen andern; aber die Ausführung bleibt unermesslich weit hinter der des Spaniers zurück. Wo Rojas kühn und übermüthig ist, da wird Scarron plump, und die muthwillige Grazie bei Jenem finden wir bei diesem zur frassenhaften Posse entstellt **).

**) Ein einziges Beispiel möge dies zeigen. Im Spanischen gehört das berühmte Selbstgespräch Sancho's über die Ehre zu dem Herrlichsten, was die Muse des Lustspiels je eingegeben hat; diesen Monolog nun travestirt Scarron in folgender wahrhaft widerwärtiger Weise:

Die Sorge, nicht zu weitläufig zu werden, verhindert uns, noch auf die übrigen zahlreichen Lustspiele des Rojas näher einzugehen, und wir begnügen uns mit einigen Andeutungen. Krüder ist die Vermuthung ausgesprochen worden, die unter dem Namen unseres Dichters gehende Comödie *En Madrid y en una casa* sei nicht von ihm, sondern von Tirso de Molina. Diese Vermuthung gründete sich hauptsächlich auf den Stpl, der sich sehr dem des letztgenannten Dichters zu nähern schien; allein wir müssen jetzt unsere Meinung ändern, denn die nähere Bekanntschaft mit den Werken des Rojas hat uns belehrt, daß noch verschiedene derselben, wie z. B. *Lo que*

Jodelet, seul, en se curant les dents.

Soyez nettes, mes dents; l'honneur vous le commande,

Perdre les dents est tout le mal que j'apprehende.

L'ail, ma foi, vaut mieux qu'un oignon.

Quand je trouve quelque mignon,

Sitôt qu'il sent l'ail que je mange,

Il fait une grimace étrange,

Et dit, la main sur le rognon:

Fil cela n'est point honorable.

Que béni soyez-vous, seigneur,

Qui m'avez fait un misérable

Qui préfère l'ail à l'honneur.

Soyez nettes, mes dents, etc.

Quand je me mets à discourir

Que le corps enfin doit pourrir,

Le corps humain, où la prudence

Et l'honneur font leur résidence,

Je m'afflige jusqu'au mourir.

Quoi! cinq doigts mis sur une face

Doivent-ils être un affront tel

Qu'il faille pour cela qu'on fasse

Appeler un homme en duel!

Soyez nettes, mes dents etc.

non mugeres, D. Diego de noche, in ähnlicher, von der Fierreberei, die sich in anderen findet, sehr abweichender und eben so früher als ungebundener Sprachweise geschrieben sind¹⁰⁰). Die genannte Comödie hat eine so sinnreich angelegte und mit so mit so überlegener Kunst durchgeführte Intrigue, daß man sie in dieser Beziehung den besten des Calderon an die Seite stellen kann. Die Heldin ist eine junge Wittve, eine Art von Dame Kobold, welche einen fremden Cavalier durch die raffinéirtesten Kunstgriffe in ihren Netzen zu fangen sucht. — Durch eine nicht minder glückliche Anlage zeichnet sich Don Diego de noche (wahrscheinlich nach einem gleichnamigen Roman von Salas Parbadillo, Madrid 1623) aus; die Triebfeder des Interesses ist hier die Liebe einer Dame zu einem Manne, den sie nie gesehen, von dem der Ruf aber ihr so viel Ausgezeichnetes hinterbracht hat, daß ihre Einbildungskraft sich ihn als das Bild aller Vollkommenheit ausmalt. — Unter den uns weiter bekannten Lustspielen des Rojas möchten Obliguados y ofendidos und No ay amigo para amigo die vorzüglichsten sein.

Agustín Moreto y Cabaña.

Ueber das Leben dieses berühmten Dichters sind fast gar keine authentischen Nachrichten auf uns gekommen. Man hat vermuthet, daß Valencia seine Geburtsstadt sei, weil dort Familien dieses Namens einheimisch sein sollen; allein der

¹⁰⁰) En Madrid y en una casa ist, wie aus einer darin vorkommenden Stelle hervorgeht, kurz nach dem Tode des Pope de Vega, also etwa im Jahre 1636 verfaßt. Vielleicht läßt sich hieraus schließen, daß Rojas in seinen früheren Dramen der einfacheren Redeweise zugethan gewesen sei und sich erst später den Estilo culto angeeignet habe.

Umstand, daß die vorakältigen Verzeichnisse Valencianischer Schriftsteller in den großen Werken von Kimeno, Rodríguez und Kuster seiner keine Erwähnung thun, scheint gegen diese Annahme zu sprechen. Da schon in Calderón's 1637 gedrucktem *Astrólogo fingido* von seinem Lindo Don Diego als von einem berühmten Stücke die Rede ist, so läßt sich seine Geburt keinenfalls später setzen, als in das erste Viertel des siebzehnten Jahrhunderts. Die frühere Zeit seines Lebens scheint er in Madrid, die spätere in Toledo zugebracht zu haben. Er trat, wie so viele Dramatiker seiner Zeit, in reiferen Jahren in den geistlichen Stand, wurde Capellan des Cardinals Moscoso und von diesem zum Vorsteher des Hospitals del refugio ernannt, und widmete sich mit solchem Eifer dem geistlichen Berufe, daß er, trotz des großen Erfolgs, mit dem seine Stücke aufgenommen wurden, der Dichtkunst ganz entsagen zu müssen glaubte¹⁰¹⁾. Von dem letzten Stücke, welches er schrieb (*Santa Rosa del Peru*) vollendete er nur die beiden ersten Acte; der dritte wurde von Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo hinzugefügt, mit dem er schon früher mehrere Stücke in Gemeinschaft geschrieben hatte¹⁰²⁾. Moroto starb zu Toledo am 28sten October 1669 und ward im Kirchspiel San Juan Bautista begraben. In seinem Testamente machte er die seltsame Klausel, sein Körper solle ein unebrliches Begräbniß auf dem „Ader der Erbenkisten“ erhalten. Wenn sich hieraus auch schließen läßt, irgend ein Schuldberoussseyn habe seine Seele gedrückt, so scheinen doch die Gründe, aus denen man hat beweisen wollen, er habe

¹⁰¹⁾ Antonio de Jesus Maria. *Cronica del Cardenal D. Baltasar Moscoso*. Madrid 1680, S. 1667.

¹⁰²⁾ Parte XXXVI. de Comedias escritas por los mejores ingenios de España. Madrid 1671, pag. 1.

den von Lope de Vega gefeierten Dichter Baltasar Eliso de Medinilla umgebracht, nur schwach zu sein.

Eine Sammlung von Moreto's Comödien begann im Jahre 1654 zu erscheinen: *Primera parte de las Comedias de D. Agustín Moreto y Cabanilla*, Madrid 1654. Dieser Band wurde später wieder gedruckt, Valencia 1676. — Zweiter Band, ebendasselbst 1676. — *Verdadiera tercera parte*, Valencia 1703.

Moreto besaß nicht jene Fülle von Phantasie und Erfindungsgabe, wie Lope, Calderon, Tirso und Alarcon; es mangelte ihm an jener sich nie erschöpfenden Fruchtbarkeit der Einbildungskraft, welche die genannten Dichter in so hohem Grade auszeichnet; dagegen war ihm ein sehr scharfer und eindringender künstlerischer Verstand und mit ihm die Gabe verliehen, einen gegebenen Stoff auf's feinste zu verarbeiten. Diese Mängel sowohl als Vorzüge seiner Organisation erkennend, verzichtete er auf den Ruhm einer durchgängigen Originalität und bemächtigte sich der dramatischen Werke anderer Dichter, um sie umzuschaffen und mehr auszubilden. Viele seiner besten Schauspiele sind Nachahmungen oder geradezu Entlehnungen, der einzelnen Gedanken und Scenen, die er von Anderen geborzt hat, zu geschweigen; man kann sie mit sauberen und geschickten Mosaikarbeiten vergleichen. Von der Freiheit, mit welcher er sich fremdes Gut zu eigen machte, zeigt die Comedie *La ocasion hace al ladron* ein auffallendes Beispiel, hier ist nicht etwa eine fremde Erfindung nur benutzt und in neuer Weise behandelt, nein, es sind mindestens zwei Drittheile von Tirso's *Villana de Balbecas* beibehalten und nur ein anderes Drittel von Versen ist hinzugefügt, so wie Einzelnes im Scenengang verändert. In anderen Werken hat Moreto, ohne sich im Einzelnen ge-

nauert an das Vorbild anzuschließen, nur im Allgemeinen eine von früheren Dramatistern erfommene Idee, oder einen von Anderen entworfenen Plan adoptirt, aber mit kritischem Scharfblick nur das Gelingene in dem Vorgefundenen aufgenommen, die Gebrechen dagegen abgestellt und die ganze Anlage in reinster Consequenz zur Vollendung geführt. Hierher gehören einige Meisterwerke, die zu den vorzüglichsten Schöpfungen der dramatischen Kunst überhaupt gerechnet werden müssen; man erkennt noch die Keime, aus denen sie erwachsen; man muß zugestehen, daß die Grundidee einer älteren Dichtung entnommen sei, allein die Haltung des Ganzen wie der Details ist in den jüngeren Schauspielen so selbstständig, die Composition wie die Ausführung des Einzelnen so durchdacht, fein und vollendet, daß es Pedanterei sein würde, dem Dichter aus seinen Entlehnungen einen Vorwurf zu machen. Hätte Moreto nur immer in dieser Weise gearbeitet, die Zahl seiner guten Werke würde größer sein! Aber er ließ sich von dem allgemeinen Hange der spanischen Theaterdichter, viel und vielerlei liefern zu wollen, fortreißen, und förderte daher eine Anzahl von Productionen zu Tage, die geradezu mittelmäßig und schlecht genannt werden müssen und in denen man den geistreichen Verfasser von *El desden con el desden* und *El valiente justiciero* kaum wiedererkennt. Man kann daher behaupten, daß uns in den Stücken des Moreto zwei wesentlich verschiedene Autoren entgegentreten: ein reichbegabter und kunstverständiger, wenn auch nicht durchaus originaler Dichter, und ein Schauspielfabrikant, der sich in Nichts über das Geleise der gewöhnlichen Bühnenschreiber erhebt. Es ist dies eine Duplicität, in welcher allerdings etwas Besremendes liegt, die aber noch bei manchen anderen spanischen Theaterdichtern gefunden werden kann und sich nur aus

dem äußeren Umfande erklären läßt, daß die beständige Nachfrage der Schauspieldirectoren selbst geistvolle Männer hier und da verführte, die Kunst als Handwerk zu betreiben.

Die Sprache des Moreto ist in seinen besseren Stücken reich und kunstvoll, entbehrt aber jener Frische und Spontaneität, die wir an manchen seiner Vorgänger und Zeitgenossen bewundern, und hält sich nicht frei von Geziertheit. In seinen geringeren Arbeiten macht sich oft, wie in der Composition und den Gedanken, so auch in der Diction, eine bedeutende Schwache und Mattigkeit fußbar.

Wie viel Moreto anderen Dichtern verdanke, läßt sich schwer im ganzen Umfange sagen. Wo er den ganzen Plan aus noch vorhandenen und uns bekannten älteren Stücken gezogen hat, da haben wir es angeführt; allein es darf, auf diese Wahrnehmung hin, wohl die Vermuthung ausgesprochen werden, daß er auch noch außerdem manche jetzt untergegangene oder sehr selten gewordene Schauspiele benutzt habe.

Unter den tragischen Dichtungen unseres Autors ist El valiente justiciero von jeher die gekürteste gewesen, und dieses Stück gehört zu den berühmtesten der spanischen Bühne überhaupt. In welchem Umfange der Dichter hier, seiner Gewohnheit gemäß, aus fremden Quellen geschöpft habe, vermögen wir nicht zu sagen. Eine Tradition behauptet, der Justiciero sei genau dem Insanzon de Mescan des Lope de Vega nachgeahmt, einem Stücke, das uns nie zu Gesicht gekommen ist; aus eigenem Vergleiche dagegen können unsere Leser sehen, daß Moreto zu einer der Glanzscenen seines Drama's in Lope's Novios de Hornachuelos (s. Band II. dieser Geschichte, S. 288) ein Vorbild finden konnte. Die Frage der Originalität bei Seite lassend, können wir nicht umhin, dem Schauspiele unseres Dichters wegen seiner ener-

gischen Charakterschilderungen und seiner lebenvollen Darstellung des spanischen Mittelalters unsere ganze Bewunderung zuzuwenden. Wir glaubten eine ausführlichere Inhaltsanzeige geben zu müssen. — D. Tello Garcia, ein übermüthiger und tyrannischer Nicokombre, hat die edle aber arme Doña Leonor unter dem Versprechen der Ehe verführt, sie aber nachher, so oft sie ihn an seine Zusage erinnerte, immer schändlich zurückgewiesen. In den ersten Scenen des Drama's wohnen wir den Festlichkeiten bei, mit denen ein Unterfasse D. Tello's, D. Rodrigo, seine Vermählung mit der schönen Doña Maria feiert. D. Tello hat sich als Gast bei dieser Hochzeit eingefunden und auch Leonor aufgefordert, dabei zugegen zu sein; während Alles in Freude und Jubel ist und Rodrigo seinem hohen Gast für die ihm erwiesene Ehre dankt, brechen gewaffnete Diener Tello's hervor und rauben die Braut. Der eben so ausschweifende als gewaltthätige Tello hat nämlich bei dem Besuch keine andere Absicht gehabt, als das Mädchen, auf das sein Auge schon seit lange gefallen ist, in seine Gewalt zu bekommen. Rodrigo versucht vergebens Widerstand, die Räuber entfernen sich mit ihrem Opfer und der Verraubte bleibt in ohnmächtiger Wuth zurück. Leonor sucht ihn zu trösten und verweist ihn auf den König Pedro, bei dem er Gerechtigkeit finden werde. In diesem Augenblick sieht man eine Anzahl Reiter vorübersprengen. Es ist der König selbst, der seinen Bruder Heinrich von Trastamare verfolgt; in dem Augenblick, wo er diesen erreicht hat, thut er einen Sturz mit dem Pferde. Rodrigo, der ihn nicht kennt, bemüht sich, ihn zu helfen, und bald entspinnt sich zwischen Beiden ein Gespräch. Der König fragt, auf wessen Festungen er sich befinde, und erfährt nun nicht nur den Namen Tello's, sondern in weiterer Unterredung auch dessen sogar der Krone

trohenden Uebermuth und die an Rodrigo und Leonor verübte Unbill. Er verheißt Beiden Genugthuung, da seine Stellung bei Pedro dem Rechtspfleger nicht ohne Einfluß sei. — Unterdessen haben Tello's Leute die arme Maria in die Burg des tyrannischen Nicohombre gebracht. Die Unglückliche stellt allen Verführungsversuchen den Stolz der Unschuld entgegen. Während Tello sich bemüht, sie bald durch Bitten, bald durch Drohungen willfährig zu machen, wird ihm ein Reisender gemeldet, welcher Einlaß begehrt. Der König tritt verkleidet ein, und nun folgt eine bewundernswürdige Scene, in welcher die Charaktere der beiden Hauptpersonen aufs prägnanteste hervortreten. Pedro wird selbst Zeuge von dem strengen Uebermuth Tello's, von dem Mangel an Ehrfurcht, mit dem er von dem Könige redet, und von dem kalten Hohne, mit dem er die betrogene Leonor abfertigt. Doch unterdrückt er seinen Grimm und verabshiedet sich, ohne sich zu erkennen gegeben zu haben. — Die ersten Scenen des zweiten Actes zeigen den König mit diesen und seinen Regierungsgeschäften beschäftigt und für die Rechtspflege sorgend. Rodrigo tritt, um Gerechtigkeit stehend, ein; erstaunt und bestürzt erkennt er den, den er nur für einen königlichen Beamten gehalten hatte, als den König selbst. Pedro hört seine Klage von Neuem an, verheißt ihm Genugthuung, spricht aber zugleich seine Verwunderung aus, daß er sich nicht sogleich persönlich an dem Räuber seiner Braut gerächt habe. In gleicher Art wird Leonor vorgeführt und mit der Zusicherung baldiger Gerechtigkeit entlassen. Unterdessen ist auch D. Tello mit zahlreichem Gefolge angelangt. An der Thür des königlichen Gemaches erklärt man ihm, daß er nicht anders als allein eintreten dürfe, und er wird genöthigt, sein Gefolge zu entlassen. Ein Höfling bedeutet ihn, zu warten, bis der König ermüdet sei, ihn an-

zunehmen. Unmuthig über einen solchen Empfang, will er sogleich umkehren, aber die Thüren sind hinter ihm geschlossen. Alle diese Umstände und dazu der Anblick Leonorens, die er aus dem Gemache des Königs hat treten sehen, erschüttern seinen Muth und er kann seine Unruhe nur schlecht hinter einer stolzen Sprache verbergen. Seine Verstärkung wird vollkommen, als er den König eintreten sieht und in ihm jenen Reisenden erkennt, dem er so hochmüthig begegnet ist. Pedro stellt sich zuerst, als bemerke er ihn nicht und durchliest ruhig die Papiere, die man ihm eben überreicht hat. Der Nicobombre naht sich mit Lagen und will sich ihm zu Füßen werfen; der König wirft einen verächtlichen Blick auf ihn und fährt fort zu lesen. Tello stammelt, er sei durch königlichen Befehl beabschiedet worden; Pedro fragt, wer er sei, hört aber nicht auf seine Antwort. Der Nicobombre macht nun einen neuen Versuch zur Flucht; da ruft ihm Pedro mit donnernder Stimme ein: Bleibt! zu, und Jener stammelt einige verwirrte Worte der Entschuldigung.

König. Wie? Der, der sich rühmte, seine Ehre vor mir zu haben, ist nun in meiner Gegenwart so verzagt?

Tello. Ich verzagt? o nein!

König. Wohlán, so sollt Ihr bald verzagen. Tretet näher!

Tello. Seher! seht mich zu Euren Füßen! Da fällt Euer Handschuh.

König. Was sagt Ihr?

Tello. Dasi ich gekommen bin . . .

König. O ich weiß schon!

Tello. Wenn es eine Gunstbezeugung ist, dafi Ihr, während ich Euch die Hand zu küssen komme, den Handschuh fallen laßt . . .

König. Nun? weshalb reicht Ihr ihn mir nicht wieder?
Zello. Da ist er.

König. Seltsam, daß ein so stolzer Mann in solche Verwirrung gerathen kann! Was habt Ihr denn?

Zello. Euer Handschuh . . . (er reicht ihm in der Verwirrung seinen Hut statt des Handschuhs).

König. Was soll mir dieser Hut? Ich will ihn nicht anders, als mit Eurem Kopf! Also Ihr seid jener Hohnmüthige, der dem Könige selbst in seinem Schlosse laum einen Eis anbietet? Ihr seid jener Ricobombre von Alcalá, der mehr zu sein glaubt, als der König von Castilien? Seid Ihr der, welcher sich mir in's Gesicht rühmte, daß er mein Scepter mit mir theile, daß meine Befehle in seinen Gebieten nicht anders vollzogen würden, als wenn er die Erlaubniß dazu gäbe? Ihr der, welcher keinem anderen Befehle gehorcht, als seinem eigenen Belieben? Ihr der, vor dem keine Ehre, weder der Frauen, noch der Jungfrauen sicher ist? Vernehm denn von mir, daß der König der persönlichen Tapferkeit, wenn er sie auch besitzt, nicht bedarf, um Eure Frevel zu züchtigen; denn das Schwert des Gesetzes führt die Streiche statt seiner, und Eure Frechheit vermag nichts gegen die Gewalt der Gerechtigkeit. Dem König gegenüber ist Niemand mächtig, der Schlag seines Schwertes trifft, bevor man ihn noch fallen gesehen. Wißt ferner, daß ich nicht bloß König, sondern der König Don Pedro bin, und daß, wenn ich mich der Majestät entkleiden könnte, welche Euch zu meinen Füßen hinstreckt, ich Euch durch meine persönliche Kraft ebenso überwältigen würde, wie nun durch mein königliches Ansehen. Aber da ich meiner Würde nicht entlagen, da ich Euch nicht als Mann dem Manne gegenüber stehen darf, sondern Euch mit dem Arme des Gesetzes bestrafen muß, so

will ich Euch ein solches Freundschaftsband hinterlassen, daß Euch die Lust zum Kampfe vergehen soll. Da, nehmt als Vorschmack Eurer Züchtigung diese Stöße hin. (Er stoßt ihn mit dem Kopfe ein Paar Mal gegen die Wand und geht dann ab.)

Wir sind mehrmals in den spanischen Theatern Zeugen der ungeheuren Wirkung gewesen, welche diese Scene bei der Darstellung hervorbringt. — Tello bleibt, von Scham und Schrecken vernichtet, zurück. Zu ihm tritt D. Gutierre, ein Rathsherr des Königs, in Begleitung von Leonor und Doña Maria, und fordert ihn auf, sich gegen die Anklagen, welche diese gegen ihn vorbringen, zu verantworten. Tello gesteht Alles ein, was man ihm vorwirft, meint aber, in seinen alten Hochmuth zurückfallend, daß man einen Mann, wie ihn, für dergleichen Kleinigkeiten nicht strafen könne. In diesem Augenblick tritt Rodrigo ein, der seit seiner Unternehmung mit dem Könige nur auf Rache sinnt; er stürzt auf Tello zu und es beginnt ein Kampf; auf das Geräusch kommt Pedro aus seinem Cabinet, und läßt Beide, weil sie in seinem Palast die Schwerter gezogen, als Majestätsverbrecher verhaften. Tello's Stolz ist nun endlich gebeugt; den Tod vor Augen habend, läßt er Leonoren sagen, er sehe sein Unrecht gegen sie ein und sei bereit, es wieder gut zu machen. Leonor und Maria werfen sich zu des Königs Füßen, um die Begnadigung der beiden Verurtheilten zu ersuchen, aber Pedro antwortet ihnen, der Spruch sei schon gefällt und unwiderruflich. Von Tello empfängt sein Todesurtheil; aber Pedro, nicht zufrieden, ihn als König durch das Gefäß zu züchtigen, will ihm auch noch als Mann und Ritter seine Ueberlegenheit zeigen und läßt sich das Gefängniß öffnen, in welchem Tello die Stunde seiner Hinrichtung erwartet. Es ist Nacht; der König tritt verumhüllt und seine Stimme verstellend zu dem Ge-

sangenem ein und sagt ihm, er sei gekommen, ihm die Freiheit zu geben. Tello folgt, halb argwöhnisch, halb freudig, der Aufforderung; der König reicht ihm als Schutzwaffe ein Schwert, und entfernt sich dann mit dem Versprechen, gleich zurückzukommen. Bald nachher tritt er von einer anderen Seite wieder auf und richtet mit wiederum veränderter Stimme verlegende Worte an Tello, welcher seinen Befreier nicht erkennt. Die Schwerter werden gezogen, der Sieg bleibt eine Zeit lang unentschieden, aber Tello wird zuletzt entwaffnet. Pedro fordert ihn auf, sein Schwert von Neuem zu ergreifen, allein der Besiegte bekennt, sein Arm sei gelähmt und er sei dem Gegner nicht gewachsen. In diesem Augenblick treten Dicke mit Fackeln auf, und Tello erkennt den König, indem er ausruft: Himmel! was ist das!

König. Der Riechbombe von Alcalá zu den Füßen des Königs Don Pedro!

Tello. Wir? Ihr, Euer.

König. Ja, Don Tello, Eure Wünsche sind erfüllt, Ihr habt mir als Mann dem Manne gegenübergestanden. Ihr wißt nun, daß ich als Ritter mit dem Schwerte zu vollbringen weiß, was ich als König durch meine Majestät und Würde erreiche.

Tello. Ich bekenne es.

König. Nun, nachdem ich Euch als Mann durch meine Tapferkeit, in Eurer Wohnung durch meine Bescheidenheit und in meinem Palast durch meine Gerechtigkeit besiegt habe, entscheide! Ihr seid frei! Verlaßt meine Staaten, ohne einen Augenblick zu verlieren; denn wenn Ihr Euch wieder darin betreffen laßt, so ist Euer Tod gewiß. Hier, da ich für den Kampf mit Euch meine Majestät abgelegt habe, kann ich Euch vergeben, aber sobald ich wieder König und Verteidiger der

Oefenge bin, ist es mir unmöglich . . . Ihr findet hier in
in der Nähe einen Menschen, der Euch mit einem Hesse und
mit Geld zur Flucht behülfslich sein wird. Nun, Ihr zögert noch?

Tello eilt wirklich in die Verbannung, der König aber
machte sich auf den Weg, um seinen Palast noch vor Tages-
anbruch zu erreichen. Der Dichter hat hier eine seltsame, aber
ganz im Geiste der Uebersetzungen vom König Pedro ge-
haltene Scene eingezeichnet. Schon in einem der früheren
Auftritte ist der Ketzere als von phantastischen Grabscheinungen
verfolgt dargestellt worden; im Augenblick, wo er an einer
Kapelle des heiligen Dominikus vorübergeht, erscheint ihm
nun ein Phantom.

König. Schatten, Hirtzgeirind! was willst Du von mir?

Der Todte. Komm heran, wenn Du es wissen willst.
Hier neben dem Kirchlein, das der heilige Dominikus mit
Hülfe des verkörnten St. Francisco gebaut, können wir
uns auf den Rand des Brunnens niederlegen.

König. Der Tag beginnt schon zu grauen, ich darf
nicht mehr länger schlafen.

Der Todte. Setze dich, sonst halt' ich dich für furchtsam.

König. Ich strafe dich lügen, denn sieh', ich sage.
Nun rede weiter.

Der Todte. Kennst du mich?

König. Du bist so hässlich, daß ich dich für einen Dä-
mon halten möchte, der mich verfolgt. (Er will aufstehen.)

Der Todte. Nein, bleib sitzen. Stoltzer Tyrann! ich
bin jener Priester, den Du mit dem Dolche durchbohrt hast.

König. Ich?

Der Todte. Willst Du es läugnen?

König. Dein Eifer möchte gerecht sein, aber Du warst

stark und verwegen, misßtriff Dich in fremde Dinge und läßt die Achtung vor deinem Könige aus den Augen.

Der Todte. Mag es sein, aber Gott bedroht Dich mit demselben Ende; denn mit diesem selben Dolch wird vereint Dein Bruder Deine Gemaltheitszeiten im Namen von ganz Cahiliën an Dir rächen.

König. Was sagst Du? mein Bruder? Laß den Dolch führen!

Der Todte. Das kann geschehen. (Er läßt den Dolch fallen, der im Boden hängen bleibt.)

König. Kennst ich Dich zum zweiten Male todt, so würde ich es thun.

Der Todte. Es war der Tage St. Dominicus, daß Du mich erschlugst.

König. Was willst Du damit sagen?

Der Todte. Gott ertheilt Dir durch mich den Befehl, an dieser Stelle ein Kloster zu gründen und die Sünden, die Du wider ihn begangen, durch heilige Jungfrauen zu tilgen, die Du einem Dienste widmest. Gelobst Du mir das?

König. Ja. Verlangst Du noch mehr?

Der Todte. Nein, dies genügt. Reich' mir die Hand als Unterpfand deines Versprechens!

König. Da nimm sie! . . . Himmel! laß sie los! Ich verdamme.

Der Todte. Das ist das Feuer, in dem ich leiden muß; doch Du kannst mich daraus erlösen, wenn Du den Eid vollendest.

Das Phantom verschwindet und der König geht ab, um in seinen Palast zurückzukehren. In diesem Augenblicke tritt Heinrich von Trakamare auf, welchem Pedro Verzeihung angeboten hat und der sich nun, um die Verzeihung vollkommen zu machen, zu dessen Füßen werfen will. Sein

Auge fällt auf den Dolch, welcher in der Erde steckt; er erkennt die Lieblingewaffe des Bruders und freut sich, sie ihm überbringen zu können, indem er ausruft: „So bin ich des freundlichen Empfanges versichert! Ich weiß nicht, welche innere Stimme mir sagt, daß dieser Dolch mir Glück bringen werde.“ Man erkennt die in diesen Worten liegende Hindeutung auf Pedro's Tod von den Händen des Bruders. Die nun folgende Scene ist fast ganz identisch mit einer andern in Calderon's *Medico de su honra* und, da der *Justiciero* vermutlich später geschrieben wurde, aus dem älteren Stücke entlehnt. Pedro empfindet, da er Enrique mit dem Dolche eintreten sieht, einen Schrecken, den er vergebens zu verbergen sucht; er fällt in eine Art von Geistesabwesenheit, und spricht die furchtbare Ahnung, die ihn erfüllt, in deutlichen Worten aus; dann aber, sich sammelnd, erhebt er den Bruder und schließt ihn in seine Arme. Unterdessen ist der fliehende Tello dem Gefolge des Infanten in die Hände gefallen. Er wird vor den König gebracht, und dieser befehlt die Vollstreckung des über ihn gesprochenen Todesurtheils; der Graf von Trastamare aber erwirkt seine Begnadigung; die des D. Rodrigo wird noch leichter zugesprochen, er schließt seine theure Maria in die Arme, und Tello vermählt sich mit Leonor.

Es ist nach dieser Analyse wohl unnöthig, die unvergleichlichen Schönheiten des Gedichtes noch besonders hervorzuheben. Nur der Schluß entläßt uns etwas unbefriedigt, und es will uns bedünken, als ob die Natur des Gegenstandes ebenso wie der Charakter der handelnden Personen eigentlich ein tragisches Ende bedingt hätten. Die glanzvollste Seite des Stücks ist unstreitig die Figur des D. Pedro; wie oft und wie glücklich diese auch schon von anderen Dramatikern auf die Bühne gebracht worden war, so hat Mereto in der-

selben doch alle seine Vorgänger übertroffen. „Alle Einzelheiten dieser Rolle — sagt L. Biel-Castel — sind von einer Vollendung und Tiefe, die bei längerer Betrachtung immer deutlicher hervortritt. Moreto's Genie hat, um so zu sagen, das historische Problem jener widersprechenden Urtheile gelöst, welche von den Chronisten und den Dichtern über diesen Fürsten gefällt worden sind; er läßt uns in dem unbeugsamen Rechtsprenger schon den blutigen und unverföhllichen Tyrannen voraussehen. In dem Grimme, mit dem D. Pedro die Empörungen seiner Brüder und des aufrührerischen Adels verfolgt, in den Strafen, die er bei jedem Anlaß dictirt, in den despotischen Gelüsten, die sich mit seiner Gerechtigkeitsliebe verbinden, in den heftigen Auswüthungen, in welche er bei jeder Gelegenheit geräth, in seiner Wildheit und Habsucht, welche oft die Affectation eines ritterlichen und galanten Benehmens überwältigt, ahnt man schon, was er derringt werden kann, wenn ihn neue Provocationen zum Aeußersten bringen. Schon ist ihm sogar das Verbrechen nicht fremd, schon hat er schuldloses Blut vergossen, und schon verfolgen ihn abergläubische Schrecken, während seine stolze Seele jeder anderen Furcht unzugänglich ist. Es ist eine von jenen hochtragischen Compositionen, von jenen Conceptionen, welche an Eschepare erinnern und welche in dem großen Dichter zugleich den Historiker, den Moralisten und, ich möchte sagen, den Staatsmann zeigen, als ob sich auf einer gewissen Höhe alle großen Fähigkeiten des Geistes berührten und mit einander vermengten.“

Moreto scheint seine ganze Kraft im Tragischen in diesem einzigen Werke erschöpft zu haben; wenigstens können seine übrigen Dramen von crasser Färbung in keiner Art mit demselben verglichen werden. Die meiste Aufmerksamkeit unter diesen verdient noch *Comun ao vengano los nobles*, eine

Umbildung von Lope's Testimonio vengado. Schon das Stück des Lope (auf eine Begebenheit aus der älteren Geschichte des Königreichs Navarra, wie drei Prinzen aus Haß ihre Mutter des Ehebruchs anklagen, gegründet) enthält große Schönheiten und excellirt in der Characterschilderung, aber es ist in der Combination des Plans sehr mangelhaft. Unser Dichter nun hat mit dem ihm eigenen Scharfsinn diese (Verbrechen abgestellt und die Lücken in dem Werke seines Vorgängers ausgefüllt, so daß sein Drama erst als die eigentliche Vollendung der Intention Lope's angesehen werden kann. — Werfen wir einen Blick auf die übrigen hierher gehörigen Schauspiele des Moreto, so finden wir uns mehrentheils in den hohen Erwartungen getäuscht, die der Name dessen erregt, welcher den Justiciero zu schreiben vermochte. *La negra* por el honor ist eine abenteuerliche, mit Unwahrscheinlichkeiten und Anstößigkeiten angefüllte Novelle, die man eher für eine Arbeit des Montalvan oder Mira de Mesquita halten würde, wenn Moreto's Autorschaft nicht hinlänglich verbürgt wäre; eine Dame wird von einem Ritter mit ehrenrührigen Anträgen verfolgt und gibt, um sich desto sicherer zu schützen, scheinbar nach, schiebt aber an ihrer Stelle einen in Weibstracht verkleideten Pagen unter, nimmt selbst Männerkleidung an und schwärzt sich das Gesicht, um als Neger zu erscheinen und unerkannt die Welt durchstreifen zu können. Nicht den gleichen Vorwurf kann man den Stücken *Sin honra no hay valentia*, *El secreto entre dos amigos* und *La misma conciencia acusa* machen; hier findet sich manche glücklich angelegte Situation; viele Scenen sind mit großer Feinheit ausgeführt, aber die Anlage des Ganzen ragt kaum über das gewöhnliche Mittelgut der spanischen Bühne empor. In *Las travesuras de Pantaja* (wovon nur der erste Theil

vorhanden ist) sind die tollen Streiche eines übermüthigen Studenten zwar in ergötzlicher Art, aber nur mit ganz loser Verknüpfung der einzelnen Scenen dargestellt. In *La Cena del Rey Baltazar* findet sich die Erzählung aus dem Propheten Daniel, die von Calderon zu einem seiner herrlichsten Autos benutzt wurde, in gemeiner Alltagsmanier behandelt.

In den geistlichen Comödien sank Moreto von der hohen Ausbildung, welche diese Gattung durch Calderon erhalten hatte, ganz zu der Unformlichkeit zurück, die wir in vielen derartigen Schauspielen des Lope de Vega, noch mehr in denen des Mira de Mesa bemerken; und es ist merkwürdig, zu sehen, wie derselbe Autor, der sich in anderen Werken als ein so feiner, cultivirter und die Bedingungen seiner Kunst so wohl kennender Geist zeigt, uns hier so rohe und ungefüge Materialien liefert, als ob er gar keine Ahnung von Kunstgestaltung hätte. *Los siete durmientes* und *San Franco de Sena* zeigen allein jene, alle Schranken überspringende Extravaganz, jene Delirien, welche uns in dergleichen Produkten früherer Dichter schon verchiedentlich begegnet sind, nicht aber die Genialität, die sonst hier und da selbst mit den ärgsten Verirrungen verschonen kann. Das erstere Drama behandelt die Geschichte der Siebenschläfer. Eine Heidin wird, während sie den Göttern opfert, durch eine Erscheinung des Christkinds ihrem Glauben abtrünnig gemacht und nimmt von dem göttlichen Knaben den Verlobungsring an. Später soll sie sich auf Befehl des Kaisers Decius mit dem Heldenherra Dionysius vermählen; aber sie erklärt offen, daß sie schon früher einen heiligerten Bund geschlossen habe, der den späteren unmöglich mache, und befehrt durch die Gewalt ihrer Beredsamkeit auch den Dionysio zum Christenthum, der seitwärts wieder seine sechs Brüder bestimmt, zu dem neuen

Glauben überzutreten. Der Kaiser ist außer sich vor Wuth, und befiehlt, die sieben abtrünnigen Brüder in eine Höhle zu verschließen, wo sie Hungers sterben sollen. Der letzte Akt spielt mehrere Jahrhunderte später; jene Höhle wird geöffnet, und die Brüder erwachen aus wunderbarem Schlafe, in welchem sie die lange Zeit verträumt haben; sie lehren nach Erbesus zurück und finden dort ein anderes Geschlecht von Menschen und auf den Tempeln der Götter das Kreuz aufgepflanzt. Gewiß konnte dieser Stoff, wie sehr er sich auch gegen eine dramatische Bearbeitung sträuben mag, durch phantastische Behandlung eine erfreuliche Gestalt gewinnen; aber Moreto hat ihn in sehr nüchternen und schwungloser Weise aufgefaßt. — In San Franco de Sena (oder das Stück sollte vielmehr St. Francis von Grotti heißen, denn das Leben dieses Heiligen bildet den Vorwurf; s. *Speculum Carmelitan.* p. Danieli a virgine Maria, Antverpiae 1680. T. II. P. 2 pag. 798 sqq.) haben wir eine so wüste und abenteuerliche Heiligencomédie, wie nur je eine auf die Bretter gekommen. Wären wir nicht mit dem ganzen wunderlichen Zustande der Civilisation jener Zeit bekannt, so müßte es uns in der That unbegreiflich scheinen, wie das nämliche Publikum, das ein Organ für die Feinheit und Grazie des *Desden con el desden* hatte, so krasse, ja empörende Situationen, wie sie hier vorgeführt werden, habe dulden können; noch mehr, wie der Verfasser jenes ätherischen Lustspiels selbst seinen Zuschauern ein so rohes Spektakel habe geben mögen. Das Seltsamste aber ist, daß in der Zeit, wo das spanische Theater den höchsten Grad der Ausbildung erhalten hatte, gerade in den geistlichen Schauspielen die größten Indecenzen ungeschont und in den grellsten Farben ausgemalt werden durften, wenn nur am Schlusse der Sieg des Glaubens über

die Sündhaftigkeit gefeiert wurde. Der Held unseres Stückes ist ein Wüstling, dessen Mund von Gotteslästerungen und Verwünschungen über alles Heilige überfließt, der Tag und Nacht bei Spiel, Wein und Mädchen sitzt, oder mit verworrenen Gesellen die Straßen von Siena durchstreift, allen möglichen Unfug ühend. Den Bräutigam eines Mädchens, auf das er ein Auge geworfen hat, ermordet er, und führt dann, sich dem Kriegszuge der Sanchen wider Troieto anschließend, das nicht minder sittenlose Weib mit sich fort. In dem Kriegesleben finden seine Ausschweifungen erst recht ein freies Feld; er treibt Ehebruch, Nothzucht und Frevel aller Art. Eines Nachts hat er bei'm Belage nicht bloß sein Geld, sondern sogar die Kleider auf dem Leibe verspielt; da ihm nichts mehr übrig bleibt, so greift er wüthend nach seinen Augen und ruft: „Diese Augen, die mir Gott gegeben, lege ich ihm zum Hohne ein!“ In diesem Augenblick empfindet er einen heftigen Schmerz, er fühlt es sich wie Feuer in den Augäpfeln brennen, und Nacht umhüllt sein Gesicht, so daß er keinen der Anwesenden erkennt. Von diesem Moment an datirt seine Verehrung; er hört eine himmlische Stimme, die ihn zur Buße ermahnt, und sinkt reuig und zerknirsch zu Boden hin. Im letzten Akte erblicken wir ihn als Einsiedler in einer Wildniß, ganz der Buße und frommen Uebungen hingegeben. Seine frühere Geliebte, unzufrieden über die Sittenänderung ihres Puhlen, hat sich unter eine Räuberbande begeben und treibt in seiner Nähe ihren Unfug. Indessen steht auch ihre Verehrung bevor; ihr Schußengel näst sich, nach einem seltsamen Einfall des Dichters, selbst in Räubertracht unter die Bande, und weiß ihr Herz allmählig zu erweichen, bis sie zuletzt, reuig und zerknirsch, eine Püßerzelle neben der Franco's bezieht. — Noch in seinem letzten Werke, Santa

Rosa de Peru (einer Dramatisirung der wunderbaren Lebensgeschichte der heiligen Rosa von Lima, f. VII. n. Rosas Virginis Auct. Leon. Hansen, Act. Sanct. 26. Aug. pag. 902 sqq.) begnügte sich Moreto, mit einer unkünstlerischen Zusammenstellung vieler profanen und heiligen Facta, die keinen anderen Zusammenhang haben, als die lose Verbindung mit dem Leben der Heiligen, zu deren Verherrlichung das Stück bestimmt war.

Einen ganz anderen Dichter lernt man kennen, wenn man sich zu den Lustspielen des Moreto wendet. Für diese war der eigentliche Beruf des Autors, und auf diese gründet sich der größte Theil seines Ruhmes. Hat er sich in der Mehrzahl seiner übrigen Stücke mehr in hergebrachten Weisen bewegt, so daß es schwer hält, seine Individualität herauszukennen, so zeigt er im Lustspiel eine sehr bedeutsame und markirte Physiognomie. Freilich machte er auch hier vielfach von den Werken Anderer Gebrauch, aber er schuf sie mehrentheils so gänzlich um, daß sie unter seinen Händen etwas durchaus Neues wurden. Was ihn ganz besonders vor den übrigen Lustspieldichtern der Spanier auszeichnet, ist die Sorgfalt in der Charakterzeichnung, die Wahrheit der Sittenbilderungen, die Laune, mit welcher er die Lächerlichkeiten der Menschen zu geißeln versteht, und die Kraft der Komik in der Darstellung lustiger Vorfälle und Situationen. Die Handlung ist bei ihm meistens weniger complicirt, als bei Calderon, und die Intrigue nicht aus so vielfachen Fäden gesponnen; aber er weiß mit einfacheren Mitteln das Interesse nicht minder von Anfang bis zu Ende zu fesseln. Sein Dialog ist geistreich und mit ächt attischem Salz gewürzt; seine Figuren sind zwar oft in caricaturartiger Manier gehalten, aber mit treffendster Wahrheit unmittelbar nach dem wirklichen Leben

ausgelacht und bei aller Dorkheit der Finkelschirke doch mit einer graziösen Coune hingestellt, so daß ihm selbst für den feinsten Geschmack nichts Widerstrebendes anstößt.

El lindo Don Diego ist eine der besten Comedien de figura - eine Gattung von Stücken, welche in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sehr in Aufnahme zu kommen begann. Don Diego, die Figur, welche dies Lustspiel in die bezeichnete Classe stellt, ist ein junger eleganter Herr, welcher aus der Provinz nach Madrid kommt, um sich mit einer reichen Erbin zu vermahlen. Geziert in seinem Wesen und voll Stolz auf seine eingebildete Schönheit und Liebesherrlichkeit, macht er sich nicht allein der jungen Dame, auf deren Hand er speculirt und die überdies einer anderen Liebe nachhängt, unerträglich, sondern verletzt auch seinen Schwiegervater, der übrigens aus Familienrücksichten das zu Stande kommen der Heirath lebhaft wünscht und diese auch, trotz seiner Erkenntniß von Diego's Pächlichkeit und trotz des Widerstrebens seiner Tochter, auf's eifrigste betreibt. Die Ausübten des Perverbers werden endlich dadurch vereitelt, daß er sich durch seine Eitelkeit in eine Schlinge faden läßt, welche ihm der Bediente seines Nebenbuhlers gestellt hat. Dieser Bediente, der Geociolo des Stück, spiegelst ihm nämlich vor, er habe einer vornehmen Dame eine heftige Leidenschaft eingejagt, und führt ihn in ein Haus, wo er von einer geizigen und lächerlich gepugten Person, die nichts weiter ist, als eine Allerweltstodume, empfangen wird. Diese Scene enthält eine sehr ergögliche Satire auf den überbildeten Modestyl. Dem Stupser wird durch seine neue Eroberung der Kopf volbracht vertritt, und er sucht nicht einmal einen scheinbaren Vorwand für den Fruch der ährren Verbindung zu finden; der Squire, welcher, darüber entrüstet, willigt endlich ein,

seine Tochter dem Nebenbuhler Diego's zu geben, und der eitle Ped steht am Schlusse, da er erfährt, welcher Streich ihm gespielt worden, beschämt und mit vereitelten Plänen in die Provinz zurück.

Auch das Lustspiel Trampa adelante ist von einer sehr heitern und belustigenden Intrigue belebt. Don Juan de Lara, ein vornehmer, aber in seinen Glücksumständen wenig begünstigter Cavalier, hat einer jungen reichen Wittve eine lebhafteste Leidenschaft eingeflößt, welche jedoch von ihm, der eine andere Dame liebt, nicht erwidert wird. Don Juan's Diener verfällt auf den Gedanken, diesen Umstand zu benutzen, um seinen Herrn aus der bedrängten Lage zu reißen, in welche ihn seine Armuth versetzt. Er betreibt seinen Plan in aller Stille, denn er fürchtet das Widerstreben seines Gebieters, weiß aber wirklich in schlauser Weise der Wittve glauben zu machen, daß ihre Neigung Entgegnung finde. Die lebende Dame läßt sich bereit finden, die Summen herzugeben, damit Don Juan's Wohnung mit Bequemlichkeiten, ja mit Luxus ausgestattet werden könne; dem Legteren wird vorgespiegelt, die Wucherer und Kaufleute hätten ihm Credit eröffnet. Der schlaue Diener hat nun seine ganze List anzuwenden, um die Entdeckung seines Kunstgriffs zu vereiteln oder doch hinauszuhalten; er sucht um jeden Preis eine Zusammenkunft zwischen seinem Herrn und dessen Wohlthäterin zu hintertreiben, spiegelt der Wittve, welche sich natürlich das Rückhaltende in Don Juan's Benehmen nicht erklären kann, bald dieses, bald jenes Vergehn vor, das ihren Liebhaber hieher behindert habe, sie zu besuchen, sucht den Argwohn der wahren Geliebten Don Juan's zu beschwichtigen und endlich den Legteren selbst über die Intrigue, in welcher er unwillkürlich eine Rolle spielt, zu täuschen. Dieser Gra-

cioso, eigentlich die Hauptfigur des Stückes, ist einer der vorzüglichsten und belustigendsten unter den Tausenden von ähnlichen Gestalten, welche das spanische Theater aufzuweisen hat, und sämtliche Scenen, in denen er auftritt, sind von unvergleichlicher Komik. Das Ende der Intrigue, daß sich zum Trost der betrogenen Wittwe ein früher verschmähter Liebhaber einfindet und am Schluß Alle ihre Zufriedenheit erklären, wird man nach dem Anfange vorausgesehen haben.

In *De fuera vendrá quien de casa nos echará* ist der Anfang dem *Acero de Madrid* des Lope de Vega, die ganze Handlung aber der Comédie *De cuando acá nos vino* desselben Dichters nachgeahmt. Zwei junge Cavaliere, die eben von einem Feldzuge in Flandern heimkehren, haben ihr ganzes Vermögen im Spiel verloren. In ihrer Verlegenheit kommt ihnen ein Empfehlungsbrief zu Statten, den ihnen ein Kriegskamerad an seine Schwester, eine reiche, in Madrid ansässige Wittwe, gegeben hat. Sie vertauschen diesen, nur ziemlich allgemein gehaltenen Brief mit einem anderen sehr dringenden, den sie selbst fabriciren, und versehen nicht, ihn an seine Adresse gelangen zu lassen. Die Wittwe, eine alte Kofette, nimmt sie äußerst huldreich auf und bietet ihnen während des Aufenthaltes in der Hauptstadt ihre Wohnung an, was sie denn auch mit Freuden annehmen. Kaum haben die beiden Freunde ihr neues Quartier bezogen, so knüpft der eine von ihnen ein Liebesverhältniß mit einer jungen Nichte an, welche von der Wittwe in strenger Hut gehalten wird. Aber ein unerwarteter Schlag droht, sein Glück zu zerstören. Die alte Kofette selbst wirft ein Auge auf den jungen Mann und läßt ihn ihre Leidenschaft deutlich merken; aber er wagt nicht, ihr alle Hoffnung zu rauben, denn er fürchtet, sie werde ihn in ihrem Zorne das Haus räumen heißen. Endlich schlägt sie

ihm gar vor, sie zu heirathen. Um dies Anerbieten zurückzuweisen, ohne sie doch zu kränken, entdeckt er ihr, wie ein großes Geheimniß, daß er ihr Nefse, der Sprosse einer geheimen Verbindung ihres Bruders mit einer flämischen Dame, sei; sie aber, weit entfernt, deshalb ihren Plan aufzugeben, trifft sogleich Anhalt, die nöthige Dispensation für die Heirath zu erlangen, und überhäuft inzwischen den fingirten Nefsen mit ihren Liebesungen. Der Unglückliche steht nun zwischen zwei Feuern, der Zudränglichkeit der Tante und der Eifersucht der Nichte. Vergebens sucht er durch allerhand Kunstgriffe die drohende Heirath hinauszuschieben, vergebens sich der alten Narrin unerträglich zu machen, — der verhängnißvolle Moment rückt immer näher. Die unerwartete Ankunft des Bruders der Wittve endigt endlich diese Verlegenheit; der alte Kriegermann geräth, als er den geschickten Streich entdeckt, zuerst in äußerste Wuth, läßt sich aber dann besänftigen und legt die Hand der Nichte in die des Abenteurers, der sich auf so seltsame Weise in sein Haus eingeschlichen hat. — Die Trefflichkeit dieses Lustspiels besteht weniger in der Intrigue, als in der geistreichen Charakterzeichnung, die freilich bisweilen mehr, als eben nöthig wäre, in's Burleske und Caricaturartige übergeht. Namentlich sind zwei Nebenfiguren, die eines pedantischen Doctor Juris, der bei jeder Gelegenheit seine lateinischen Gelegesstellen citirt, und die eines verliebten Narren, der jeder Dame, die er erblickt, Anträge macht und sich jedesmal einen Korb holt, mit unübertrefflicher komischer Kraft und mit ergöglicher Laune geschildert. Prechtenswerth und ganz besonders charakteristisch ist auch noch die Scene, wo ein Neugierkeitskrämer oder vielmehr Geschichtenerzähler auf den Stufen der Kirche San Felipe eine Menge Neugieriger um sich versammelt hat,

und die absurdesten Fabeln, die er vorträgt, wie Evangelien von ihnen aufgenommen werden.

In La ocasion hace al ladron hat Moreto, wie schon gesagt, einen großen Theil von Tirso's Villana de Vallecas wörtlich beibehalten und das Stück seines Vorgängers durch Hebung mehrerer Unwahrscheinlichkeiten und durch Weglassung einiger Längen zu verbessern gesucht; aber er that einen großen Fehlgriß in der Hauptabänderung, daß er die Figur der Bäuerin wegschaffen ließ. Er glaubte, das Lustspiel würde an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn Violante, um nicht von ihrem Bruder und Liebhaber erkannt zu werden, Studenten-tracte annahm; auch hielt er es vermuthlich für unschädlich, daß die Valencianerin neben den Liebeserklärungen des Don Juan auch noch welche von einem Bauerburschen anhörte; allein er über sah, daß aus diesen Gebrechen Schönheiten hervorgingen, für welche er nichts Aequivalentes zu substituiren hatte. In der That ist die Villana de Vallecas bei allen ihren Fehlern im Plan und in der Oekonomie ein höchst reizendes Stück voll idyllischer Anmuth und zugleich kauftischer Schärfe der Satire; die Ocasión hace al ladron dagegen kann mit aller ihrer Correctheit nur für eine Comödie von ziemlich gewöhnlichem Schlage gelten.

Die Intrigue von No puede ser guardar una muger ist ganz nach Lope's Mayor imposible, nur daß hier die Handlung nicht an einem Hofe, sondern ganz in bürgerlichen Verhältnissen spielt. Da im vorigen Bande der Inhalt von Lope's herrlichem Lustspiel angegeben worden ist, so brauchen wir auf den von Moreto's Nachahmung nicht näher einzugehen; dieselbe scheint uns an Anmuth und poetischem Colorit weit hinter ihrem Vorbilde zurückzubleiben.

In *El parecido en la corte* hat Moreto offenbar die *Entretenida* des *Cervantes* vor Augen gehabt, aber hier müssen wir ihm das Verdienst zuerkennen, sein Muster in Plan und Ausführung übertroffen zu haben; übrigens ist in diesem *Parecido* noch außerdem der erste Theil von *Tirso's Castigo del Penséque* stark benutzt worden. — Don *Hernando de Ribera* hat, in Folge eines Zweikampfes, plötzlich seine Vaterstadt *Sevilla* verlassen und sich nach *Madrid* flüchten müssen, wo er sich denn für den Augenblick in großer Verlegenheit befindet. Zufällig ist er in den Gesichtszügen einem gewissen Don *Pope de Eujan*, welcher seine Familie seit lange verlassen hat, täuschend ähnlich. Der Vater dieses Don *Pope* begegnet dem *Hernando*, glaubt in ihm seinen Sohn zu erkennen, umarmt ihn mit lebhaften Kreidenbezeugungen und theilt ihm sogleich die Nachricht von einer sehr reichen Erbschaft mit, die ihm während seiner Abwesenheit zugesallen sei. Don *Hernando* ist anfänglich in hohem Grade erstaunt und will den Irrthum berichtigen, aber sein schlauer Diener *Tacon* verfällt auf den Gedanken, denselben zu ihrem beiderseitigen Vortheil zu benutzen, sucht seinen Herrn zum Schweigen zu bringen und behauptet dem Vater, daß er wirklich seinen Sohn vor sich habe, welcher durch eine schwere Krankheit gänzlich des Gedächtnisses beraubt sei und nur aus diesem Grunde seine Identität ableugne. Der leichtgläubige Vater setzt, im Rausche der Freude über das Wiederfinden seines Sohnes, in diese Erklärung keinen Zweifel. Von diesem Augenblicke an dient Alles, was den Irrthum aufklären könnte, nur zur Bestätigung des von dem *Gracioso* angeklüffelten Betruges. Vergebens führt Don *Hernando* fort, gegen die Lügen seines Dieners zu protestiren; der Alte sieht darin nur neue Beweise des traurigen Geisteszustandes, in den ihn seine Krankheit vers-

setzt habe, und überhäuft ihn um so mehr mit väterlicher Zärtlichkeit und sorgfältiger Pflege. Bald fängt jedoch auch Hernando an, sich in sein Schicksal zu finden, denn er hat in seiner vorzeblischen Schwester eine junge Dame erkannt, durch deren Schönheit er schon früher gefesselt worden war, und von diesem Augenblicke an widerstrebt ihm die fingirte Verwandtschaft nicht mehr; indem er nun zu jeder Stunde Zutritt zu Ines hat, welche ihn als ihren Bruder mit ihren Liebsohnungen überhäuft, darf er zugleich unter dem Mantel seiner Geistesabwesenheit das verwandtschaftliche Verhältniß auf Augenblicke vergessen und sich einer lebhafteren Zärtlichkeit hingeben. Diese Situation ist ganz aus der *Entretenida*, aber mit ungleich größerer Kunst und wahrhaft bewundernswerther Feinheit behandelt. Endlich kommt der wirkliche Bruder an; er wird anfänglich für einen Betrüger gehalten, und hat Mühe, seine Identität zu beweisen; als aber die letztere außer allen Zweifel gestellt wird, bequemt sich der Vater, den Don Hernando als seinen Schwiegersohn willkommen zu heißen.

Eine ächte *Comedia de figuras*, in welcher ein im burlesksten *Caricaturstyl* gezeichneter eingebildeter und prahlhafter Narr als Mittelpunkt der Handlung dasteht, ist *El Marques del Cigarral*. Der Held ist eine Art von Don Quijote oder vielmehr ein Don Ranudo de Colibrados, der über das Lesen seiner Adelsbriefe und das Zählen seiner Ahnen den Verstand verloren hat.

Einer anderen Epöque, der des reinen Intriguenspiels, gehören *La confusion de un jardin* und *Los engaños de un engaño* an. Hier war es dem Moreto darum zu thun, in künstlichen Verwickelungen mit Calderon zu wetteifern, und es ist ihm namentlich in dem ersten dieser Stücke gelungen, nach Allem, was sein großer Vorgänger auf diesem Gebiete

geleistet, doch noch neu zu sein und ein aus den gehäuftesten Zufällen geschürztes Imbrogljo in der allerüberraschendsten Weise zu lösen.

Aber das Höchste, was Moreto geleistet, und ein Werk, das seinem Namen allein einen unvergänglichen Ruhm sichert, ist die Comödie *El desden con el desden*. Wir haben hier ein Lustspiel von größter Feinheit und Vollendung, in welchem sich psychologische Tiefe und innige Wahrheit der Seelenschilderung mit einer reichen und spannenden Intrigue, die sorgfältigste und liebevollste Pflege des Details mit einer wunderbar effectreichen Combination zum Ganzen verbindet. Das zum Grunde liegende Thema (die Bezwingung des Kaltsinns in einem weiblichen Herzen dadurch, daß der Liebende noch größere Kälte fingirt) war schon mehrfach, namentlich von Lope in *Los milagros del desprecio* und *La hermosa fea*, behandelt worden, und es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß Moreto die erste Idee zu seinem Gedichte aus diesen Stücken geschöpft habe (außerdem scheint ihm noch Tirso's *Zelos con zelos se curan* gegenwärtig gewesen zu sein); allein dieser Vorwurf ist hier mit so unvergleichlicher Ueberlegenheit durchgeführt, daß der späteren Bearbeitung der Preis vor allen früheren zuerkannt werden muß. Den Inhalt des auf fast alle europäischen Bühnen übergegangenen Stückes und namentlich das äußere Gerüst der Handlung als bekannt voraussetzend, wollen wir nur in einigen Andeutungen die Feinheit bemerklich machen, die der Dichter in der Gestaltung des Stoffes gezeigt hat. Er will uns schildern, wie ein kalt sinniges und jeden Gedanken an Vermählung zurückweisendes Weib am besten dadurch umgestimmt und der Gewalt der Liebe zugänglich gemacht werde, daß man ihren Stolz beuge. Zu diesem Zwecke zeigt er die Prinzessin Diana von drei Be-

werbern umgeben; zwei von diesen bemühen sich vergebens, durch alle möglichen Huldrigungen ihre Gunst zu erlangen, der dritte aber, Prinz Carlos, schlägt den richtigen Weg ein, indem er, auf den Rath seines schlaunen Dieners Polilla, seine Liebe hinter dem Schrein der Weichhülzigkeit verbirgt und den Trop durch Trop zu bezwingen sucht. Diana fühlt sich durch die Kälte des Prinzen sogleich in ihrer Eitelkeit verletzt und geht nun darauf aus, ihn zur Liebe zu entflammen, um sich dann an dem Ueberwundenen durch Spott und Hohn rächen zu können. Carlos ist in seiner Rolle noch nicht ganz fest; er glaubt in der Verstellung der Prinzessin wirkliche Reizung zu sehen, und bekennet ihr seine Empfindung. Diana ergiebt die ganze Hülle ihres Spottes über den Besiegten; aber dieser, seine Uebereilung erkennend, faßt sich auf der Stelle wieder, und sagt, es sei der klugen Fürstin doch wohl nicht entgangen, daß er, eben so wie sie, nur ein launiges Spiel mit einer seinem Herzen fremden Empfindung treibe. Durch diese Erklärung wird Diana's Stolz auf's empfindlichste verletzt, und ihr Bestreben, sich den Prinzen unterwürfig zu machen, geht mehr und mehr in wirkliche Leidenschaft über. Sie wendet nach einander alle Mittel auf, von denen sie hoffen darf, daß sie Carlos verliebt machen werden; aber dieser behält mit Verweigerung seines innersten Gefühls die Maske der Weichhülzigkeit bei. Nachdem Diana alle Kunstgriffe zur Festürmung seines Herzens erschöpft hat, versucht sie es mit der Eifersucht, und erklärt ihm, sie sei entschlossen, sich dem Wunsche ihres Vaters zu fügen und sich mit dem Prinzen von Béarn zu vermählen. Carlos, durch seinen Diener von dem eigentlichen Inne dieser Worte unterrichtet, läßt sich nicht außer Fassung bringen, sondern entgegenet, er habe einen ähnlichen Entschluß gefaßt, indem er beabsichtige, ihrer Hofdame, der schönen Cynthia,

seine Hand anzutragen. Durch diese Erklärung geräth Diana außer sich; ihre Eifersucht, ihr Unwille verrathen die immer mächtiger lodernde Flamme der Liebe in ihrem Herzen. Carlos glaubt nun, seines Sieges gewiß sein zu können. Um Diana zur Erklärung zu bringen, theilt er dem Prinzen von Béarn mit, die Wahl der Prinzessin sei auf ihn gefallen. Eben meldet der Beglückte dem Vater Dianens den Entschluß der Tochter, als die Letztere im Hintergrunde der Scene auftritt. Carlos, welcher allein die Lausfende wahrnimmt, erklärt nun, daß, obzwar er sich durch den Besitz von Cynthia's Hand beglückt fühlen würde, er doch die höchste Entscheidung der Diana überlasse. Diese, hervortretend, fragt den Vater, ob er ihr die Wahl zwischen den drei Prinzen anheimstelle, und nachdem ihr, mit Einstimmung der drei Freier, dieses Recht zugesprochen ist, begrüßt sie denjenigen als Gemahl, der ihren Trost durch noch größeren Trost besiegt hat. — Dies der dem Drama zu Grunde liegende Ideen gang und ein Schattenriß des Gemäldes, bei dem man sich die weichsten und wärmsten Pinselstriche, die glänzendste Farbengebung hinzudenken möge, um einen ungefähren Begriff von dem Original zu erhalten. Gedankengehalt und Leidenschaft, Gemüth und Witz, Liebeschwärmerei und schallhafte Laune, die schärfste Zerlegung des menschlichen Herzens und poetischer Schwung sind in diesem Gedichte zu einem so herrlichen Ganzen verschmolzen, daß die Literatur aller Völker nur wenige Perlen von gleicher Reinheit besitzt.

In jener Gattung des Lustspiels, welchem *El desden con el desden* angehört, und welche wir die höchste nennen möchten, hat Moreto leider nichts weiter geschrieben. Nur *La aprehension de la voz* könnte noch etwa hieher gerechnet werden; dieses Stück, das, wie Calderon's *Desdicha*

de la voz, die Macht des Gesanges über das menschliche Herz schildert, zeigt, wenn auch nicht die ganze Fülle, so doch einen Abglanz jenes romantischen Jüngers, der in der „Doña Diana“ weht.

Matos Fragofo.

Juan de Matos Fragofo war nach R. Antonio ein Portugiese von Geburt ¹⁵²⁾. Ein erster Band seiner Comedien, dem keine weiteren gefolgt zu sein scheinen, erschien zu Madrid im Jahre 1658 ¹⁵³⁾; einzeln gedruckte Schauspiele von ihm sind aber noch an fünfzig vorhanden.

Dieser Dichter war kein Genius in dem höheren Sinne, wie Lope de Vega und Calderon, keiner von Jenen, die mit starker Geisteskraft die Kunst auf noch unbetretene Pfade führen: aber er besaß eine ungemeine Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des Talents, um in den auf dem spanischen Theater einmal hergebrachten Reizen fortzudichten. Große Originalzüge darf man bei ihm nicht suchen und überhaupt nur selten etwas von dem, was die größte Höhe und Tiefe der

¹⁵²⁾ R. Antonio sagt: Lusitanus ex oppido Alrilo. Die Latinisirung der spanischen Ortsnamen macht es oft sehr schwer, dieselben zu erkennen. Ist die Stadt Alrilo in Alentejo gemeint?

¹⁵³⁾ Primera parte de Comedias de Don Juan de Matos Fragofo. Madrid 1658. Die darin befindlichen Stücke sind:

El hijo de la piedra. Amor, lealtad y ventura. El traidor contra su sangre. La devocion del Angel de la Guarda. La tia de la menor. El marido de su madre. Los indicios sin culpa. El geniarro de Ungria. Callar siempre es lo mejor. El yerro del entendido. Con amor no ay amistad. El amor hace valientes.

Kunst ausmacht; aber seine Stücke sind reich an allen den Vorzügen, die man als die mehr äußerlichen der spanischen Comödien bezeichnen kann; sie haben einen wohlberechneten Bau, complicirte und doch klare Verwickelungen, viel Leben und Bewegung, Kraft und Würde, und glänzen durch eine eben so reiche und elegante als edle Sprache, die sich fast durchgängig von Schwulst und Ziererei frei hält. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, durften sie eines entschiedenen Erfolges auf der Bühne sicher sein, und sie haben denselben theilweise bis auf den heutigen Tag behauptet.

In Absicht auf die Benützung der Arbeiten früherer Theaterdichter war Matos Aragozo eben so wenig scrupulös, wie Moreto. Manche seiner Comödien sind nur Nachahmungen und Uebearbeitungen von älteren, zu seiner Zeit in Vergessenheit gerathenen, und er hat in solchen Umgestaltungen der Werke anderer Autoren nicht selten viel Takt und kritischen Scharfsinn bewiesen. So liegt einem seiner berühmtesten Stücke, *El villano en su rincón*, ein gleichnamiges von Lope de Vega zu Grunde, aus welchem ganze Scenen beibehalten worden sind. Matos hat Alles, was seinem Vorgänger geglückt war, aufgenommen; allein das ältere Drama ist eigentlich nur ein heiteres Lebensbild, in welchem die behagliche Selbstständigkeit eines Landmannes dem Könige gegenüber in anmuthigen Farben ausgemalt wird, das eigentlich Dramatische steht sehr im Hintergrunde; in dem Villano unseres Dichters dagegen ist die kräftige und anziehende Heiterkeit einer idyllischen Schilderung desselben Vorwurfs, mit einem viel durchgreifenderen und alle Scenen eng verknüpfenden Interesse verbunden. Deuten wir die Handlung kurz an. Alphons der Weiße (denn diesen hat Matos statt des Königs von Frankreich substituirt) und sein Hofcavalier, Don Gutierre

haben Beide eine heftige Liebe für Beatriz, die schöne Tochter des reichen Landmannes Juan gefaßt, und begeben sich, ohne Einer des Andern Reizung zu kennen, verkleidet auf das Gehöft von deren Vater. Dieser nimmt seine Gäste mit der zuvorkommendsten Höflichkeit auf; der König findet großes Gefallen an ihm, und deutet es ihm auch nicht übel, als er seine Unabhängigkeit über Alles preißt, versichernd, daß er sich nie würde entschließen können, sie mit dem Glanze des Hoflebens zu vertauschen. Der in seiner Selbstständigkeit glückliche Bauer spricht übrigens, bei aller Veringschätzung der äußeren Größe, mit aufrichtiger Verehrung von seinem Könige, und behauptet, daß er denselben nöthigen Falles sein ganzes Vermögen und selbst seine Kinder geben würde. In der Nacht treffen sich der König und Don Gutierre in dem Gemache der schönen Beatriz, und entdecken so gegenseitig ihre Leidenschaft; der Untertban will dem Könige weichen, aber dieser tritt mit edlem Sinne zurück, bekämpft seine Reizung und überläßt Beatriz an Gutierre, indem er ihm jedoch einschärft, nicht an der Achtung gegen die Tochter des braven Landmannes zu freveln; hierauf nimmt er, ohne daß er sich zu erkennen gegeben, von Juan Abschied. Gutierre, von der Leidenschaft fortgerissen, vergift indessen bald die Mahnung des Königs und weiß Beatriz durch ein falsches Eheversprechen zur Gewährung des letzten Zieles seiner Wünsche zu bestimmen; nachdem er dieses erreicht, verläßt er das unglückliche Mädchen. Der König erfährt die schmachvolle That und beschließt, die darin liegende Beleidigung gegen ihn und gegen seinen treulichen Wirth zu rächen. Er sendet an Juan und verlangt zuerst, um seine Treue und die Aufrichtigkeit seiner Rede zu prüfen, daß er ihm eine bedeutende Summe Geldes schicke. Der Vasall gehorcht augenblicklich. Ein zweites Schrei-

ben fordert die Auslieferung seiner Kinder, so wie dafi er sich selbst an den Hof begeben. Auch diesem Verlangen fügt sich Juan, wenn auch nicht ohne Unmuth. Der König, in welchem der Ankömmling mit großem Erstaunen seinen früheren Gast erkennt, empfängt und bewirthe ihn ganz in der nämlichen Weise, wie er von ihm behandelt worden ist. Es werden drei Schüsseln herbeigebracht, auf denen Scepter, Schwert und Spiegel liegen. „Das erste — spricht er — ist das Zeichen der Macht, welche alle meine Unterthanen anerkennen müssen; der zweite bedeutet, daß der König ein Spiegel des Adels ist, dessen Strahlen bis in die niedrigste Hütte dringen; das Schwert aber, der Rächer alles Unrechts, soll einen Verräther treffen, der gewagt hat, Dich zu entehren.“ Gutierre wird hercingeführt und sein Haupt soll als Sühne des vollbrachten Verbrechs fallen; die Fürbitten Juan's und der Beatriz aber besänftigen den Zorn des Königs; Gutierre reicht der Beatriz die Hand; Alfonso gibt der letzteren eine königliche Ritzstift und erhebt Juan, als ein Muster von Loyalität und Edelsinn, in den Ritterstand.

Wenn Matos Aragoso sich nun mehrfach an die Arbeiten anderer Dichter angeschlossen hat (*La venganza en el despeño* z. B. ist eine Umarbeitung von Love's *Principe despeñado*; *El Hijo de la piedra* lehnt sich an Tirso's *Eleccion por la virtud*), so darf man ihm doch keineswegs Mangel an eigener Erfindungskraft Schuld geben; denn es finden sich einige Stücke von ihm, die sich gerade in dieser Hinsicht besonders auszeichnen und, wie es scheint, durchaus kein fremdes Vorbild haben. Vornämlich machen wir auf *La Cosaria Catalana* aufmerksam, eine in vielem Betracht bewundernswürdige Dichtung voll wahrhaft genialer Züge. Die Heldin Leonarda, ein mit seltenen Gaben aller

Art ausgerüstetes, aber leidenschaftliches und der Sinnenslust ergebenes Weib, läßt sich von einem schlauen Verführer betören, ihren Eltern und ihrem Bräutigam zu entfliehen. Bald ist der Küßling des Opfers seiner falschen Vorspiegelungen überdrüssig, und bei der Seereise, welche sie, seinen Verheißungen zu Folge, in seine Heimath Valencia bringen soll, setzt er die Unglückliche, die er durch einen Schlafrunk der Sinne beraubt hat, auf einen öden Felsen aus. Erwacht, sieht sich Leonarda inmitten des weiten Meeres allein, erkennt, wie sehr sie betrogen worden, und überläßt sich einer rathlosen Verzweiflung. Eben will sie sich, um ihrem elenden Sein ein Ende zu machen, von einer Klippe herabstürzen, als eine Seeräuberflotte sie zur Gefangenen macht. Der Anführer dieser Piraten, Arnaut Rami, von ihrer Schönheit hingerissen, trägt ihr seine Hand an, und sie, deren Herz vor Wuth und Verzweiflung immer mehr verwildert, willigt ein. Nicht lange, so wird Rami im Gefechte mit einem christlichen Schiffe an ihrer Seite getödtet, und sie selbst unternimmt nun an der Spitze der Corsaren, um ihren Grimm gegen die ganze Menschheit zu sättigen, Verwüstungszüge längs der Küsten des mittelländischen Meeres. Diese Abenteuer, die sich freilich besser für ein erzählendes Gedicht, als für das Drama eignen, wollen wir nicht weiter verfolgen, und es sei nur gesagt, daß der Dichter dabei eine reiche Phantasie und in der Art, wie er Leonarda wieder mit ihren Eltern, ihrem verlassenen Bräutigam und dem treulosen Don Juan zusammenführt, große Kunst gezeigt hat. Besonders wollen wir noch die Scene hervorheben, in welcher Leonarda's, schon durch andere Umstände vorbereitete, endliche Reue und Bekehrung herbeigeführt wird. Die Sünderin ruht Nacht in düstern Sinnen auf ihrem Lager; hinter der Scene erschallt

dumpher Gesang von Meisterstimmen, welcher die Vergänglichkeitsrit alles Irdischen schildert, und es erscheint eine Gestalt mit langem weißem Haar und Bart, in der einen Hand einen Sarg, in der andern Krone und Scepter, auf der Schulter aber einen Spaten tragend.

Leonarda (entsetzt). Wer bist Du, Schreckgebild?

Bifion. Die Enttäuschung. Sagen es nicht alle die Zeichen, die ich an mir trage?

Leonarda. Wohin gehst Du?

Bifion. In das Meer der Vergessenheit, in den ewigen Schlund des Todes, jenen Hafen, wo das Schiff des Lebens nach jener anderen Hemisphäre unter Segel geht. Sieh' hier die Kronen und Scepter, die Lorbeeren, Mützen, Tiaren und Feldherrenstäbe, die ich mitführe! Sieh' hier den Spaten, mit dem ich die Pforten jenes dunklen Hauses öffne! (Die Gestalt beginnt zu graben und faßt Leonarda bei der Hand, um sie mit hinabzuziehen.)

Leonarda. Laß mich los, entsetzliche Bifion! Ich ver-
gehe in Frost und Blut. (Die Gestalt verschwindet in der
Öffnung und erscheint dann wieder, indem sie den Arnaut
Rami, blutig und entstellt, hervorzieht.)

Arnaud. Erkennst Du mich?

Leonarda. O nur zu wohl! Welch seltener Anlaß führt
Dich zu mir her? Aus welcher Region kommst Du, graues
Gebilde von Eis und Blut?

Arnaud. Ein hohes Geheimniß will, daß ich mich Dir
nahe aus jenem Lande, das nie vom Sonnenlicht beschienen
wird und die Strahlen der Hoffnung nicht kennt.

Leonarda. Was willst Du von mir?

Arnaud. Dir zeigen, wohin mich der Pfad der Hölle

geführt hat, dem ich gefolgt bin; dazu nöthigt mich die himmlische Gerechtigkeit. Auch Du bist zum Sterben verdammt!

Die Visionen verschwinden und Leonarda ruft voll Schreiden um Hülfe; aber die Erscheinung, welche eigentlich nur die in's Sichtbare getretene Regung ihrer Seele ist, hat ihren ganzen Sinn umgewandelt und der reinigen Buße zugekehrt. Bald darauf wird ihr Schiff von einem christlichen geentert, und in dem Gefechte fällt sie von den Händen ihres Vaters, der das feindliche Fahrzeug befehligt. Erst nachdem er den tödtlichen Streich geführt, erkennt dieser die verlorene Tochter, und während die Andern sie trauernd umstehen, spricht sie: „O ewige Huld, die Du den Sünder suchst und den Reuigen liebst! Wie der Hirsch nach der Quelle, so schmacht' ich nach Dir! Komm, o Bräutigam, den ich beleidigt! Nimm diese Esclavin auf, die vor Deiner Liebe floh, dieses verirrte Schaf, das voll Verlangen nach Deiner Hürde blökt! Ich glühe ganz in heiliger Liebe, bin ganz Glauben und Hoffnung! O Herr, Dein Erbarmen ist größer, als alle Sünden, wären sie auch so zahllos wie der Sand am Meere. Und Du, Vater, gib mir Deinen Segen, denn mein Gatte wartet schon mit offenen Armen auf mich. Jesus! Jesus!“ Mit diesen Worten haucht sie die Seele aus.

Ein anderes Schauspiel von Matos Fragoso, welches in hohem Grade durch die Erfindung und durch viele Züge echter Poesie glänzt, ist *El imposible mas facil*. Die ungemein große Zahl von anderen Dramatikern, welche noch genannt werden müssen, verhindert uns leider, auf den Inhalt dieses interessanten Stückes einzugehen. So müssen wir es uns denn auch versagen, der übrigen zahlreichen Werke des Matos nähere Erwähnung zu thun; nur auf zwei derselben möge noch hingedeutet werden: auf *El marido de su*

madre, als auf eine merkwürdige Bearbeitung der bei uns durch das Gedicht Hartmann's von der Aue bekannten Legende von Gregorius auf dem Steine, und auf El yerro del entendido. In letzterem Stücke kommt die Erfindung vor, daß ein Ritter, um die ihm obliegende Rache an einem schlauen und schwer erreichbaren Feinde ausführen zu können, sich wahnsinnig stellt, also ein an den Hamlet erinnerndes Motiv; dies ist aber freilich der einzige Vergleichungspunkt, den das spanische Intriguenspiel mit der englischen Tragödie darbietet. — Im Allgemeinen sei noch gesagt, daß die Schauspiele unseres Dichters, wenn auch ungleich an Werth, doch für fast alle auf dem spanischen Theater einheimische Gattungen einzelne musterhafte Beispiele enthalten, welche sich zwar in einigem Abstände, aber doch nicht unwürdig an die Werke der Meister ersten Ranges schließen.

Christoval de Monroy.

Ueber die Lebensverhältnisse des Christoval de Monroy y Silva wissen wir nichts Anderes beizubringen, als daß er auf dem Titelblatt des von ihm im Jahre 1641 herausgegebenen Epitome de la historia de Troya als Veseßlehaber der königlichen Festung von Alcala de Guadaira bezeichnet wird. Nach der Vorliebe zu schließen, mit welcher er in seinen Werken die Herrlichkeiten von Sevilla und überhaupt von Andalusien schildert, scheint er in dieser Provinz zu Hause gewesen zu sein. Sein Auftreten als Bühnendichter muß noch in die Zeit des Lope de Vega fallen, denn des Franzosen Mayret Galaneries du Duc d'Ossune, welche eine Nachahmung seiner Mocedades del Duque de Ossuna zu sein scheinen, kamen schon 1627 auf die französische Bühne (H. Lucas,

Histoire du Théâtre français, pag. 386). Seine dramatischen Dichtungen thaten sich genugsam hervor, um selbst unter der ungeheuren Menge derartiger Productionen, welche die Bühne überflutheten, eine besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ¹⁰³⁾. Sie zeigen große Verwandtschaft mit denen des Rojas, denselben Hang zu Uebertreibungen und phantastischen Seltsamkeiten, dieselbe Reizung, Natur und Wahrheit zu überbieten, und in der Sprache dieselbe Mischung der ungeschminktesten Natürlichkeit mit schwülstiger Ziererei, jedoch mit Uebergewicht der letzteren. Bei dieser allgemeinen Charakterähnlichkeit kommen sie übrigens denen des genannten trefflichen Autors nicht gleich; sie übertreiben deren Fehlpastigkeiten, ohne ihre Vorzüge in gleich hohem Grade zu besitzen. Monroy sucht fast immer nur das Excentrische, Wilde und Ungeheure, und in ziemlich allen seinen Stücken finden wir in den Charakteren, wie in dem Ausdruck der Leidens-

¹⁰³⁾ Auf der Columbinischen Bibliothek zu Sevilla fand ich einen alten Band, in welchem die meisten Gemächten des Monton zusammengebunden waren, und welcher sich, nach den handschriftlichen Bemerkungen darin zu schließen, früher im Beisitz des Verfassers selbst befunden hatte. Die darin befindlichen Stücke waren: La Alameda de Sevilla y recato en el amor. Fuente Ovejuna. Lo que puede el desengaño y memoria de la muerte. La Sirena del Jordan, S. Juan Bautista. Las grandezas de Sevilla, auto sacramental. Todo es industria el amor. Escarmientos del pecado y fuerza del desengaño. El encanto por los celos y fuente de la Judia. Mudanzas de la Fortuna y firmezas del Amor. La batalla de Pavia. El Pastor mas perseguido. El robo de Elena. El caballero dama. Hector y Aquiles. La destruccion de Troya. El ofensor de si mismo. Los celos de San Josef. El gigante Canaano, San Christoval. Los principes de la Iglesia. S. Pedro y S. Pablo. El horror de las montañas y portento de San Pablo. Los tres Soles de Madrid. Las mocedades del Duque de Ossuna. El mas valiente Andaluz.

schaften das Stürmische und Krampfhaftes, in der Erfindung das Abenteuerliche und Pizarr vorherrschend, ohne jenen verständigen Sinn, der in den besseren Werken des Rojas das Ausschweifende zügelt, das Uebertriebene abelt. Dieser Uebelstand darf uns übrigens nicht abhalten, unserem Dichter ein sehr bedeutendes Talent zuzugestehen; die Kraft seiner Conception, das Feuer und die Energie seiner Darstellung zeugen laut für das, was er hätte leisten können, wenn ihm etwas mehr Freiheit zur Seite gestanden, wenn er seinem Dange zur Extravaganz nicht allzu sehr nachgegeben hätte. Seine Dramen sind Verirrungen, sind Ausgeburten einer allzugespannten Phantasie; aber man wird zugeben müssen, daß nur ein sehr begabter Geist so habe irren können.

Von seiner Neigung zu dem Außerordentlichen geleitet, hat Montroy sich mit Vorliebe der Schilderung von wilden Leidenschaften, von Ausbrüchen der strevelnden Begier zugewendet. Seine Schauspiele bieten in dieser Hinsicht der Kritik, welche vom Gesichtspunkte der Moral ausgeht, scheinbar große Plößen dar; wir sagen scheinbar, denn nach richtiger Ansicht möchte die kühne Darstellung der sinnlichen Ausschweifungen, wie sie uns hier in großartiger Nacktheit und ohne Küßernheit entgegentritt, nur für eine verdorbene Phantasie etwas Anstößiges haben. Wichtiger und vielleicht nicht ganz zu beseitigen ist der Vorwurf, daß er der den südländischen Völkern eigenen Rachsucht, welche noch heute in Italien und Spanien die Mordthaten so sehr vervielfältigt, geschmeichelt, daß er die Verwunderung der Zuschauer für glänzende Tatkraft ohne Rücksicht auf deren Motive, für Verbrechen und blutige Thaten in Anspruch genommen habe. Wir enthalten uns über diesen Punkt weiterer Bemerkungen, und wollen die hieher gehörigen Stücke des Montroy rein als poetische Ge-

malte von Leidenschaften und Verirrungen, wie sie bei den Südländern nicht selten sind, ansehen. Von diesem Standpunkte aus können wir unsere Bewunderung nicht zurückhalten. In El man valiente Andaluz wird die furchtbare Einsamkeit der Gebirge und in ihr das blutige Treiben der Räuberbanden mit lebendigster und entseßlicher Wahrheit geschildert, und das Widerstrebende, was in einem solchen Vorwurfe liegt, verschwindet vor der Großartigkeit der Auffassung, vermöge deren der Held bis zu einem gewissen Grade unsere Sympathie gewinnt; seine Tapferkeit und seine Seelengröße und dabei der Drang der Umstände, welcher seine Waffen gegen die bürgerliche Gesellschaft und die Obrigkeit lehrt, sind so groß, daß man gezwungen wird, momentan für den Geachteten Partei zu nehmen und die Blutrache, die er wegen seiner gemordeten Verwandten und Freunde nimmt, zu rechtfertigen. Und mit welcher Meisterhand ist das Leben der Banditen, ist die an's Wunderbare gränzende Tapferkeit, mit welcher sie ganzen Heeren von Haischern widerstehen, geschildert! Ähnliches wiederholt sich in Lo que pudo el desengaño; daß der Held dieses Stückes zuletzt durch eine Art von Wunder gerettet wird, indem das vom Rumpfe getrennte Haupt eines von ihm Ermordeten mahnende Worte der Buße an ihn richtet, darf nicht befremden; denn wir haben hier im Grunde nur eine äußerlich dargestellte Einbindung des guten Elementes, das, wie man von Anfang an sah, in seinem Charakter schlummerte.

In Las moedades del Duque de Osuna sind die ausschweifenden Liebesabenteuer und sonstigen übermüthigen Streiche eines jungen spanischen Magnaten mit höchster dramatischer Lebendigkeit geschildert. Wir wollen dieses Stück nicht gänzlich von dem Tadel einer übergroßen Licenz in sit-

licher Beziehung freisprechen, aber es ist gewiß, daß diese Dinge in jener Zeit, wo man die Frömmigkeit und die conventionelle Sitte der unserigen nicht kannte, mit unbefangenen Auge angesehen wurden; überdies versöhnen die vielen glänzenden Eigenschaften dieses Herzogs von Ossuna und der überall durchblickende edle Kern seiner Seele mit den Ausschweifungen, zu denen ihn sein Temperament fortreißt; man fühlt überall, daß er nach Austobung seines Jugendübermuthes eine Stütze seines Volkes sein werde. Es sei vergebant, hier eine Scene dieses Drama's, ihrer Curiosität wegen, einzuschalten. Der Herzog von Ossuna befindet sich in Frankreich und verspürt Lust, zu sehen, wie es denn mit dem französischen Theater beschaffen sei. Er tritt in ein Schauspielhaus und man erblickt ihn in einer Loge, wobei offenbar die wirklichen Prosentos des Corral's benutzt wurden.

Herzog (in der Loge). Wie viel Volk hier versammelt ist! Es muß eine berühmte Comödie sein.

Don Miguel. Was läßt sich von französischen Comödien erwarten, die, wie ich höre, alle in Prosa sind!

Garrillo. Ja, im süßen Style der Poesie kommt keine Nation den Spaniern gleich.

Herzog. Allerliebste Damen!

Don Miguel. Das Schauspiel wird gleich anfangen; eben ist König Heinrich eingetreten.

König (in einer anderen Loge). Auf solche Art zerstreue ich mich von den Sorgen der Regierung.

(Auf der Bühne erscheint ein Chor von französischen Musikern. Der Gesang, welcher ihnen in den Mund gelegt wird, ist in einem Rauderwelsch, in dem nur einige wirklich französische Worte vorkommen. Sodann treten zwei Franzosen, ein Herr und ein Diener, auf.)

Diener (auf der Bühne). Also, Monsieur de Voli, Ihr wollt gegen den König von Spanien in's Feld rücken? Franzose. Ja, und den Tod meines Vaters rächen, der bei St. Quentin geblieben ist.

Diener. Die Spanier bilden sich wegen ihres Indiens sehr viel ein.

Franzose. Und doch haben sie nie eine ruhmvolle That vollbracht.

Mehrere Spanier (in den Logen). Seht Ihr, wie der Herzog plötzlich blaß wird?

Ein anderer Spanier. Gehtes und Allen nicht ebenso?

Franzose. Der König von Spanien bildet sich ein, der Erste zu sein; aber da täuscht ihn sein Dünkel, denn er verdient nicht einmal, Basall des Königs von Frankreich zu sein.

Herzog (in der Loge). Du läst, Gavacho ¹⁰⁰, und alle Zuschauer lügen, wenn sie Dir glauben. (Er stürzt auf die Bühne und fällt über die Schauspieler her, auch im Patis greifen die dort anwesenden Spanier die Franzosen an.)

Herzog. Was kümmert's mich, ob der König zugegen ist! Kein Franzose soll am Leben bleiben!

König. Nein, das ist unerhört!

Ein Spanier (im Patis). D'rauf, tapferer Jüngling! Wir wollen unterdeß hier im Parterre Rache für die Kränkung nehmen.

Der Schauspieler (hinter der Scene). Weh' mir! er bringt mich um!

Carillo. Alles geräth in Aufruhr! (Tumult im ganzen Schauspielhause.)

¹⁰⁰) Ein noch heut zu Tage in Spanien bekannter Schimpfwort der Franzosen.

König. Sah man je solche Tapferkeit?

Herzog. Glende, ich will Euch Respekt vor dem König von Spanien beibringen! Kein Mensch in ganz Paris soll am Leben bleiben!

König. He! Waschen, ergreift sie! (Die Spanier kumpfsend ab.) Die Tapferkeit dieses kühnen Jünglings setzt mich in Erstaunen! Wie mutig und verwegen er sich bei dem Angriff zeigte! Wer selbst in der Ferne die Ehre seines Königs so vertheidigt, welche Wunder der Tapferkeit muß der erst in dessen Gegenwart vollbringen!

Auch die übrigen Schauspiele dieses Dichters wird man, wie wenig ihre dramatische Gestaltung auch strengen Kunstforderungen Genüge leistet, doch wegen der vielen trefflichen Züge und frappanten, wenn gleich nicht selten auf Kosten der Wahrscheinlichkeit herbeigeführten, Situationen nicht ohne Befriedigung lesen. In *Los tres Solos de Madrid* und *El encanto por los celos* hat Rourop sich in das Reich des ausschweifendsten Wunderbaren gestürzt; aber auch in den Lustspielen aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens, wie z. B. *La alameda de Sevilla*, *El ofensor de si mismo*, liebt er das Phantastische und Zerkane. Ein besonderes Merkmal, an dem sie zu erkennen sind, bezeugen seine Stücke der legeren Gattung noch in dem übertriebenen Ton der romantischen Galanterie, der in ihnen vorherrscht und auf ihr Geburtsland, Andalusien, zurückweist, wo sich, nach Alarcon, die Erbdeschwärmerie des Amadis am längsten erhielt¹⁰⁷⁾.

107)

Dira se ve que venia
Al uso de Andalucía,
Donde viven todavía
Las locuras de Amadis.

Comedias de Alarcon I. pag. 115

Juan Santista Diamante,

Ritter des Ordens des heiligen Johannes von Jerusalem, ein um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts sehr beliebter Theaterdichter. Ein Theil seiner dramatischen Werke erschien gesammelt zu Madrid in den Jahren 1670 und 1674¹⁰⁸⁾. Es finden sich unter denselben Schauspiele von allen Gattungen, und, wenn auch vieles flüchtig Dargestelltes und Mittelmäßiges, so doch Einiges, was unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen darf. Besonders glücklich war Diamante in Darstellungen aus der spanischen Geschichte, und auf dieser Bahn sind nur wenige Dichter mit gleichem Erfolge in die Fußstapfen des Lope de Vega getreten. Vor allen häufig ist sein *El*, oder wie der spanische Comödientitel heißt, *El Honrador de su padre*, genannt worden, und auch in Frankreich hat man die auffallende Uebereinstimmung dieses Stückes mit dem *El* des Corneille bemerkt¹⁰⁹⁾. Diese Uebereinstimmung ist nicht allein in vielen einzelnen, durch das Drama zerstreuten Passagen, sondern in ganzen Scenen, welche fast wörtliche Uebersetzung sind, so groß, daß die Entlehnung offen zu Tage tritt¹¹⁰⁾. Wir müssen unsere früher ausgesprochene Meinung,

¹⁰⁸⁾ *Comedias de D. Juan Bautista Diamante, del Ahito de San Juan, Prior y comendador de Moron. Madrid 1670 und 1674. Dos tomos.*

¹⁰⁹⁾ Voltaire in seinem Commentar über Corneille erwähnt zwar den Diamante, schweigt aber über den hier in Rede stehenden Punkt; dagegen hat der Abbé Renaud denselben schon im vorigen Jahrhundert im *Neu Vauve* der *Gazette littéraire de Paris* in's hellste Licht gesetzt.

¹¹⁰⁾ Es steht uns an Raum, dies hier in seiner ganzen Ausdehnung nachzuweisen, und wir machen nur Beispiels halber auf die zweite Hälfte des ersten Actes aufmerksam; diese, nämlich die Scene zwischen Diego und dem Waisen, die darauf folgende zwischen Estreem und sei-

dass in diesem einzigen Falle ausnahmsweise ein Spanier einem Franzosen verpflichtet sein möge, hiermit zurücknehmen. Diese Meinung gründete sich auf den Umstand, dass wir keine Kunde über Diamante aufzufinden vermochten, welche über die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hinaufreichte¹¹¹⁾. Bei näherer Prüfung des *Honrador de su padre* hat sich uns aber nun die Ueberzeugung aufgedrängt, dass dieses Stück zu sehr die Züge eines Originalwerks trage und zu durchgehend im spanischen Nationalstyl gehalten sei, als dass man an Nachahmung eines ausländischen Vorbildes denken könnte; und dieser innere Grund erscheint als genügend, um auch ohne entsprechende äussere Daten die Abfassung vor das Jahr 1636, in welchem Corneille's *Cid* erschien, zu setzen. Die französische Tragödie stellt sich hiernach als eine Compilation aus Diamante und Guillen de Castro dar. Der Umstand, dass Corneille seine Verpflichtung gegen unseren Dichter verschweigt, beweist nichts gegen die obige Annahme; auch das Verständniss, dass er den Guillen de Castro benutzt habe, hatte er sich erst abnothigen lassen. — In Bezug auf den Werth des *Honrador de su padre* müssen wir unser früheres Urtheil, das aus flüchtigerer Betrachtung hervorgegangen

war, und endlich der Monolog *Rodrigo's* sind in dem spanischen und französischen Stücke fast Wort für Wort identisch; dabei muss ausdrücklich bemerkt werden, dass diese Aehnlichkeit nicht etwa aus der gemeinsamen Benutzung des Guillen de Castro hervorgehen kann, denn bei letzterem sind die genannten Scenen ganz verschieden.

¹¹¹⁾ Da wir von der großen älteren Sammlung spanischer Comédien, welche den Titel *Comedias de diferentes Autores* führt und von welcher schon 1636 in Valencia ein *Wider Theil* erschien, nicht die ganze Reihe, sondern nur einzelne Theile bekannt sind, so bleibt noch die Vermuthung offen, dass sich für Diamante's früheres Auftreten auch ein anderes Zeugniss finden werde.

war, gleichfalls modificirten. Allerdings hat dieses Drama nicht den zauberischen Farbenreichtum der Fosse, nicht jene jugendliche Frische und Glanz, wie die *Mocedades del Cid*, allein in dem lebendigen Organismus der ganzen Composition, in der überdacht kunstvollen Anordnung des Stoffes, wo nirgends eine müßige Einzelheit den schnellen Fortschritt hert, besitzt es einen Vorzug, dessen das Drama des Guillen de Castro vielleicht nicht in gleich hohem Grade theilhaftig ist, und auf der anderen Seite wird doch auch ein eigenthümlich glänzendes Colorit nicht vermißt. — Als eine Fortsetzung des vorigen, welche die späteren Thaten des Cid darstellt und mehrach mit dem zweiten Theil der *Mocedades* correspondirt, ist *El cerco de Zamora* zu betrachten. Uebrigens muß bemerkt werden, daß diese Schauspiele die des Guillen de Castro nicht in den Hintergrund gedrängt, sondern daß vielmehr die letzteren sich vorzugsweise auf der Bühne behauptet haben.

In *El Heróules de Ocaña* hat Diamante den berühmten Kaufbold Cespedes, der durch seine beinahe ungläubliche Kraft und Tapferkeit ein Vorking der Spanier und gleichsam eine mythische Person ihrer Sage geworden war, zum Helden gewählt. Dieses Stück zeigt nur eine lose verknüpfte Scenensolge ohne eigentlich dramatische Handlung, und der Dichter hat hier, wie noch in mehreren, Werken, z. B. in *El valor no tiene edad* und *El defensor del pueblo* eine Art der Composition wieder aufgenommen, wie die verfeinerte Kunst des Calderon sie sich nicht mehr schätzte. Wir wollen diese Weise gegen die Angriffe einer rigoristischen Kritik nicht unbedingt vertheidigen, aber es scheint uns, daß dieselbe mit dem Geiste des Volksschauspiels recht wohl harmonirt; jedenfalls wird man die genannten Schauspiele wegen der Lebendigkeit, mit

welcher sie das Sein und Treiben des spanischen Volks wahr-
 und seiner glorreichen Periode schildern, mit Theilnahme und
 Genuss lesen; vorzüglich erfreut auch die lebendvolle Charak-
 teristik und die natürliche, sich in unangefoener Bewegung ergie-
 sende Sprache.

Diamante's *Judith de Toledo* behandelt denselben Stoff,
 den wir schon aus Vöge's *Paras de los Reyes* kennen.
 „Jede Primadonna des spanischen Theaters — sagt Signo-
 relli — lernt, um ihr Talent glänzen zu lassen, die Rolle
 der Judith von Toledo in Diamante's Stück dieses Namens.
 Die Handlung fällt in die Regierung Alfonso's VIII. von
 Castilien, der sieben Jahre lang ein Liebesverhältniß mit einer
 Toledanischen Jüdin unterhielt. Das Drama beginnt damit,
 daß Rafael den König ansieht, ein Decret zu unterschreiben,
 durch welches er die Verbannung der Juden aus Spanien
 angeordnet hat; dann schildert es die entstehende und immer
 wachsende Liebe zwischen den Beiden, und den Schluß bildet
 endlich der Tod Rafael's durch die Hand der aufrührerischen
 Castilianer. Die Seltsamkeiten des Stols, die Ungezähmtheit,
 die Puffereien inmitten der tragischen Auftritte ver-
 mögen die Energie und Wahrheit in der Malerei der Leidens-
 schaften und der Charaktere des von Liebe geblendeten Alfonso
 und der eben so ehrsüchtigen als verführten Rafael nicht zu
 verunkeln.“

Es ist unsere Absicht, künftig nur selten der geistlichen
 Comedien Erwähnung zu thun, weil dieses Gebiet schon so
 vielfach betrachtet worden ist; dennoch können wir nicht um-
 hin, auf Diamante's *Magdalena de Roma* aufmerksam zu
 machen. Dem, dessen Sinn durch die sogenannte Aufführung
 unserer Tage gegen die Poesie des Katholicismus abgelenkt
 ist, wollen wir es nicht an Zinnen sein, die Vorzüge dieses

Ethales anerkennen; aber wir empfehlen dasselbe allen Denen, welche wahrer Dichtung auch noch unter fremdartiger Hülle zu würdigen wissen. Mit allen seinen Auswüchsen und seinem übertriebenen Dissonanzen zeigt dies Drama in höchst glänzender Weise, welche Mittel im portischen Effecten den spanischen Dichtern durch die, ihnen von dem Glauben gestattete und auf der Bühne tolerirte, Verbindung der gemeinen Wirklichkeit mit den erhabenen Wundern der Religion zurgebehen waren.

Antonio de Mendoza.

Antonio Hurtado de Mendoza stammte von einer edlen, in den Gebirgen von Burgos einheimischen Familie. Er that sich schon bei Verjahren des Lope de Vega als dramatischer Dichter hervor⁽¹¹⁾, und wird seiner vorzüglichsten

⁽¹¹⁾ In dem Laurel de Apolo wird ihm folgendes Lob gegeben:

La gran montaña, en quien guardada
 La fe, la sangre y la lealtad estuvo,
 Que limpia y no manchada
 Mas pura que su nieve la manuvo,
 (Primeron patria mi)
 A Don Antonio de Mendoza envia,
 Aquel famoso Hurtado
 De las Mesas, que al monte de Helicon
 De las montañas trasladó el cuidado,
 Que tan vivos espíritus cornea,
 A quien Apolo Delphico previene
 Tanto lucidos como letras tiene
 Toda discurso, que su mano escribe,
 De los alta ideas que concibe.
 Bizacra ingenua dulcemente grave,

Estúde, El Galan sin dama, scheint schon um das Jahr 1620 geschrieben worden zu sein; (es heißt darin nämlich:

Es mas facil que se tope
En el mundo á cada paso
Un Plauto, un Virgilio, un Taso
Que en muchos siglos un Lope!
Avrá escrito novecientas
Comedias —

wir wissen aber, daß die Zahl von Lope's Comédien sich 1620 schon auf mehr als neunhundert belief). Ohne Zweifel war es vornämlich das poetische Talent des Mendoza, welches demselben eine Stelle in der unmittelbaren Umgebung Philipps IV. verschaffte. Er wurde zum Privatsecretair dieses Monarchen und zum Mitgliede des obersten Rathes der Inquisition ernannt, und erhielt als Zeichen der königlichen Gunst die Comthurwürde von Jurita im Orden von Calatrava. Die Zahl seiner dramatischen Werke ist im Vergleich mit der Fruchtbarkeit anderer spanischer Theaterdichter nicht groß, und beläuft sich, wie es scheint, nur auf acht Comédien ⁽¹²⁾).

Raro maestro del hablar suave,
Gallardo en prosa y verso,
Conceptuoso, facil, puro y terso,
Que con la vida de la Virgen bella
Al lado de su Sol parece estrella

⁽¹²⁾ Sechs derselben stehn in folgender Sammlung von Mendoza's Werken: *Obras liricas y comicas, divinas y humanas del canónico, el mas pulido, mas asseado y el mas cortésano Cultor de las Musas castellanas D. Antonio Hurtado de Mendoza. Madrid 1726.* Es ist dies ein Wiederabdruck einer schon im sechzehnten Jahrhundert erschienenen, aber mir unbekannt gebliebenen, Ausgabe. Die darin enthaltenen Schauspiele sind: *Querer por solo querer. No ay amor donde ay agravio. El marido hace muger y el trato muda con-*

Dieselben zeigen ein sehr gewandtes und leicht bewegliches Talent, aber nicht den Schwung des Gedankens und der Phantasie, der dem großen Dichter eigen ist; sie ergötzen, aber sie reißen nicht mit sich fort. Seine größte Stärke entfaltet Menoza im Komischen; in *El Galan sin dama* und *Cada loco con su tema* hat er lächerliche Charaktere in großer Wahrheit mit überall hervorstrahlendem innerem Leben und mit einer Individualität gezeichnet, wie sie nur aus der feinsten Beobachtung hervorgehen konnte. Man kann diese Lustspiele denen, welche den spanischen Comödiendichtern Menschenkenntniß und treffende Schilderung der menschlichen Schwächen und Thorheiten absprechen, als prägnante Beweise des Gegentheils hinhalten; in der That wüßten wir nicht, daß die genannten Stücke in dieser Rücksicht hinter den besten des Molière zurückstünden. Zugleich führt die Intrigue, welche den Charakteren zum Träger dient, die lustigsten Situationen herbei; ein sprudelnder Witz umgaukelt das Ganze und der Dialog ist von größter Lebendigkeit. Mehr reine Intriguenspiele mit Hintansetzung der Charakteristik sind *Los riagos que tiene un coche* und *El trato muda costumbre*; auch hier bewegt sich die Handlung mit großer Leichtigkeit und Annuth, und die Disposition des Plans läßt in der kunstvollen Ineinandersetzung der Scenen nichts zu wünschen übrig. — Für das Tragische reichten die Kräfte des Menoza nicht aus, und das Bewußtsein hiervon hat ihn wohl bestimmt, es mit einem einzigen Versuche darin betenden zu lassen. Dieser Versuch ist *No ay Amor donde ay agravio*, ein Drama,

tumbre. Los empeños del mentir. Mas merece quien mas ama
Cada loco con su tema y el Montañés Indiano. Entretenes de
Mixer Palomo: es (schien aber: *El galan sin dama* und *Los riagos*
que tiene un coche.

das in seiner Fabel viele Aehnlichkeit mit dem Akt seiner Ehre hat, aber vielleicht früher geschrieben ist, als die Calderon'sche Tragödie. Ein Mädchen, das, während ihr Geliebter abwesend ist, von einem zudringlichen Galan besucht wird, sieht sich, da ihr Vater darüber zukommt, von Letzterem gezwungen, dem Besucher ihre Hand zu reichen. Später, als ihr Geliebter zurückkehrt, erwacht die alte Neigung wieder in ihrer ganzen Stärke. Schon ist der Plan zur Flucht gefaßt, als der Ehemann, der Verdacht geschöpft hat, das ehebrecherische Paar überrascht und seiner Rache opfert. An die Tiefe, mit welcher Calderon und auch Rosas ähnliche Stoffe aufgefaßt haben, ist hier nicht zu denken. — Mehrere andere Stücke des Mendoza sind Festspiele für das Buen-Retiro-Theater und, wie es zu diesem Zwecke erwünscht sein mußte, auf viel Theaterpracht berechnet.

Alvaro Cubillo de Aragon.

Nach Nicolas Antonio aus Granada gebürtig. Seine Geburt muß in die ersten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts, wenn nicht noch in die letzten des vorhergehenden fallen, denn der genannte Bibliograph führt ein Werk von ihm an (*La Curia Leonina*), dessen zweiter Theil schon 1625 in Granada erschienen sein soll. Ueber Cubillo's Lebensverhältnisse sind wir von aller Kunde entblößt. Seine Fruchtbarkeit im dramatischen Fache scheint sehr groß gewesen zu sein. Ein Theil seiner Schauspiele wurde mit anderen Werken von ihm zusammen gedruckt unter dem Titel: *El Enano de las Musas*, Madrid 1654¹¹⁴⁾. In der Dedicación dieses Bandes¹¹⁵⁾ Der vollständige Titel ist: *El Enano de las Musas, Comedias y obras diversas de Alvaro Cubillo de Aragon*. Madrid 1654. Die darin enthaltenen Schauspiele sind folgende:

sagt er, er habe mehr als hundert Comödien verfaßt, beklagt sich aber, daß viele derselben von betrügerischen Buchhändlern mit den Namen anderer Dichter bezeichnet worden seien; so sei der Señor de noches buenas dem Antonio de Mendoza zugeschrieben worden, es züme sich aber nicht, daß der Name eines großen Mannes, der so Ausgezeichnetes hervorgebracht, durch die Aufbärdung fremder Thorheiten in Mißcredit gebracht werde.

Die dramatischen Werke des Alvaro Cubillo offenbaren kein eminentes Genie, aber eine schöne Naturanlage, die sich fleißig nach den besten Mustern ausgebildet hat; keine überschwänglich reiche Phantasie, aber doch eine Erfindungsgabe, welche ausreichte, um seine Compositionen mit einer hinlänglich interessanten Handlung zu versehen. Wenn es ihnen an hervorragender Originalität gebricht, so erfreuen sie doch durch die geschickte und kunstvolle Verarbeitung des Stoffs, den wohl überdachten Plan und die große Cultur der Darstellung; und sie haben überdies eine ganz besondere Eigenthümlichkeit, die sie inmitten der übrigen Bühnendichtungen der Spanier auszeichnet. Es ist dies eine gewisse anziehende Weichheit und Milde des Gefühls, welche die edle Seite des Menschenherzens mit großer Wärme aufzufassen weiß. Alvaro Cubillo scheint ein zartes, beinahe weibliches Gemüth besessen zu haben, das vor der energischen Darstellung der Leidenschaften zurückbebt, dagegen die Seele, und namentlich die des Weibes, gerne in ihren sanften Regungen belauschte und sich mit be-

La honestidad defendida de Elisa Dido. Los triunfos de San Miguel El rayo de Andalucía. Los denagrazios de Christo. El invisible principe del hual. Los muñecas de Marcela. El Señor de noches buenas. El Amor como ha de ser. La tragedia del Duque de Verganza.

sonderer Neigung dem Anmuthigen und Lieblichen, der Schilderung inniger, hingebender Liebe widmete. Diefem Kreife gehören seine besten Werke an, als welche namentlich *La muſteca de Marcela* und *La perfecta casada* zu bezeichnen find. In dem erften diefer Stücke ift mit großer Reinheit das erſte Aufkeimen des Liebesgeföhles in dem Herzen eines eben zur Jungfrau aufblühenden Kindes geſchildert, es liegt über dem Bilde dieſer Marcela der Hauch einer zarten ſchwärmeriſchen Sentimentalität, der doch wieder von frifcher Lebensfreude und Naivität durchdrungen wird und eine ungemein anziehende Wirkung ausübt. Mit gleicher Holtſeligkeit iſt die Heldin des zweiten der genannten Schaufpiele ausgeſtattet; die göttliche Gefinnung, die Reinheit des Herzens und der Sitte, die in Verſuchung, Erniedrigung und Verleumdung immer heller ſtrahlt, ſind vielleicht nie ſo verherrlicht worden. Beiden Dichtungen den Stempel der Vollendung aufzudrücken, dient der ſchöne, klare Strom der Sprache, die Lieblichkeit und gefällige Harmonie des Versbaues. — Auch wo phyſiologiſche Schilderungen nicht ſo in den Vordergrund geſtellt ſind, liebt Alvaro Cubillo es, die ſittliche Stärke, die ausdauernde Geduld im Unglück, die Treue und opfernde Hingebung in Liebe und Freundschaft hervorzuheben, und er thut dies in einer Weiſe, die ihm vor der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen ganz vorzugsweiſe angehört, indem er die unmittelbare Sprache der Empfindung redet und ſo eine tiefere Nährung erweckt, als wenn er, wie die meiſten anderen Spanier, das Gefühl erſt durch den Verſtand und die Phantaſie hindurchgehen ließe. In dieſer Beziehung ſei noch auf das ſchöne und ergreifende Drama *El Amor como ha de ser* verwieſen. — Unter den übrigen Schaufpielen unſeres Dichters, in denen freilich die hervor- gehobene Eigenthümlichkeit weniger ſichtbar iſt und die mehr

in den allgemeinen Charakter der spanischen Bühnenstücke übergeben, seien noch folgende genannt. *El invisible principio del hual*, ein geistvoll erfennendes, wahrhaft humoristisches Lustspiel, das sich etwa dem *Amar por señas* des Tirso de Molina vergleichen läßt. — *El vencedor de si mismo*, aus dem Sagenkreise Karl's des Großen. — *Los desagravios de Christo*, die Zerstörung von Jerusalem durch Titus. — *El Conde de Sablana*, zwei Theile; vielleicht die beste Behandlung der Geschichte des Bernardo de Carpio und diejenige, welche sich am längsten auf der Bühne behauptet hat. — *El Rayo de Andalucía*; der Held ist der vielgefeierte Bassard Mudarra.

Juan de la Hoz¹¹⁹⁾.

Juan de la Hoz Noya, aus einer in Burgos ansässigen Familie stammend, wurde im Jahre 1620 zu Madrid geboren, erhielt im Jahre 1653 das Ritterkreuz von St. Jago, dann die Stelle eines Regidor's von Burgos und zuletzt die eines Präsidenten des Vermögensraths von Castilien. Er lebte noch bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Unter den vielfachen Geschäften, welche ihm die hohen Aemter, die er bekleidete, aufbürdeten, fand er noch Muße zu dichterischen Arbeiten. Seine Dramen sind jedoch nicht zahlreich. Vorzüglich Ruhm hat ihm *El castigo de la miseria* erworben. Diese Comödie wurde in der Zeit, als man treffende Bezeichnung bestimmter Schwächen und Laster für die wesentlichste Eigenschaft eines guten Lustspiels erklärte, als eins der besten Erzeugnisse der spanischen Bühne angepriesen; die Kunstan-

¹¹⁹⁾ Hijos ilustres de Madrid por Baena.

sicht der Gegenwart, welche in dieser Hinsicht noch andere Anforderungen stellt, kann diesem Urtheil nicht beistimmen und höchstens die Lustigkeit einiger Situationen so wie die Eleganz der Sprache rühmen; der Charakter des schmutzigen Geizhalses Don Marcos, eines hehnischen Harpagon, kann nur Widerwillen erregen, und die Intrigue, wie eine schlaue Abenteuerin ihn durch die Vorpiegelung unermeßlicher Reichthümer, die sie besitze, in ihren Netzen fängt, ist von ziemlich gewöhnlichem Schlage. Ein ungleich höher stehendes Schauspiel von La Hoz ist *El Montañés Juan Pascual y primer Anistente de Sevilla*. Wir dürfen nicht versäumen, den Inhalt dieses merkwürdigen Stückes anzugeben. König Pedro der Rechtspfleger, oder nach dem bekannteren Ausdruck der Graulame, hat sich auf der Jagd in der Umgegend von Sevilla verirrt. Ein Greis, dem er begegnet und dem er sich nicht zu erkennen gibt, bietet ihm für die Nacht ein Unterkommen in seinem Hause an und führt ihn in eine einfache, aber geräumige und von Wohlhabenheit zeugende Wohnung. Bald entspinnt sich zwischen Beiden eine lebhafte Unterhaltung, und der Wirth, der sich als einen zwar nicht adligen, aber aus alt-christlichem Geschlechte entsprossenen Grundbesitzer, Namens Juan Pascual, zu erkennen gibt, spricht sich mit größtem Freimuth ebenso über die Fehler des Königs, wie über die Unruhen, die sein Reich zerrütten, aus. Die Hauptursache dieser Zerrüttung sieht er in dem Mangel einer weise gehandhabten Gerechtigkeit. „Eine Züchtigung, sagt er, erweckt eine heilsame Furcht, eine Hinrichtung ist eine nützliche Lehre; aber wenn das Schwert immer erhoben und mit Blut besetzt ist, so verwandelt sich der Korn, den man gegen die Schuldigen empfinden sollte, in Mitleid, und daraus entstehen Unzufriedenheit und Unruhen. Die Gerechtigkeit ist ein Attribut der

Gerechtigkeit und, so wie diese, müssen diejenigen, welche sie ausüben, Achtung, aber keinen Abscheu einflößen. Wenn der König einen Mann wie mich an seiner Seite hätte, um mit Eifer über seinen Ruhm und über das Wohl des Staates zu wachen, so würde Sevilla bald beruhigt sein.“ Pedro hat diesen Reden mit gespannter Aufmerksamkeit und mit Wohlgefallen zugehört. Das Eintreten einiger Ritter von seinem Gefolge läßt den Juan Pascual erkennen, wer der Gast ist, mit dem er sich so vertraulich unterhalten hat. Der König aber spricht den Wunsch aus, sein Wirth, dessen Weisheit und Charakter-Unabhängigkeit ihm Achtung eingekeimt habe, möge die Stelle als Assistent oder erste Magistratperson von Sevilla annehmen. Juan Pascual macht anfänglich einige Schwierigkeiten wegen der Annahme des ihm angebotenen Postens, allein Pedro läßt nicht ab, in ihm zu dringen.

Juan Pascual. Aber bedenkt wohl, Excellenz, ich bin hartnäckig, und einen Rechtspruch, den ich einmal gefällt habe, werde ich selbst auf höheren Befehl nicht zurücknehmen.

König. Alles, was Ihr anordnet, werde ich zutheilen.

Juan Pascual. Wißt wohl: wen ich schuldig finde, den werde ich züchtigen und dabei keine Ausnahme machen, noch erlauben, daß man die Strenge des Gesetzes durch irgend eine Ausflucht umgehe.

König. Ihr braucht selbst mein eigenes Haus nicht zu verschonen. Ist es genug?

Juan Pascual. Nun wohl, wenn es nicht anders sein kann, so nehme ich die Stelle an.

In den ihm bestimmten Posten eingesetzt, wird Juan Pascual durch die Energie seiner Justizverwaltung, durch die Weisheit und Mäßigkeit seiner Gerechtigkeitspflege bald der Schrecken der Verbrecher und die Hoffnung aller Wohlgefinn-

ten. Ganz Sevilla gewinnt ein anderes Ansehen; aber der Assistent hat nicht allein mit den Uebelsätern zu thun, auch der König selbst macht ihm zu schaffen, denn Pedro erscheint in diesem Städt nicht, wie bei Calderon und Moreto, vorzugsweise als Rechtspfleger, sondern mehr mit den düstern Zügen eines argwöhnischen und launenhaften Tyrannen. Immer glaubend, daß seine Gegner, ja seine Verwandten selbst mit verrätherischen Plänen gegen ihn umgehen, will er sein Leben durch ihren Tod zu sichern suchen; das Blut seiner Nebenbuhler soll ihm einen günstigeren Erfolg in seinen Liebestriegen verschaffen; in anderen Augenblicken aber will er wieder Schuldige, die der Assistent verdammt hat, befreien. Juan Pascual, immer pflichtgetreu und gewissenhaft, aber doch zugleich erschmeidet, weiß indessen den ungestümen Tyrannen, in welchem trotz aller Wildheit seines Charakters noch ein Rest von Gerechtigkeit geblieben ist, gewöhnlich im Zaum zu halten und seiner besseren Einsicht unterwürfig zu machen. Um dieses Motiv, um die Conflicte zwischen der Untertanenspflicht und der Gerechtigkeit, in welche Juan Pascual geräth, um die Art, wie er sich durch Charakterfestigkeit und Gewandtheit aus den unzähligen Schwierigkeiten seines Amtes zu ziehen weiß, dreht sich nun das Stüd, dessen fultisches Hauptinteresse sich an folgendes knüpft. Von Pedro fäst, seiner Liebe für Maria Padilla vergessend, eine lebhaftere Neigung zu Juan Pascual's eigener Tochter, und macht den Versuch, sich bei Nacht in die Wohnung des Assistenten einzuschleichen. Als ihm ein Diener den Eintritt wehren will, stößt er diesen mit dem Dolche nieder, entrinnt aber, bevor die Nachbarn, durch den Lärm geweckt, herbeikommen. Niemand weiß, wer der Mörder sei. Juan Pascual läßt alle Bewohner der StraÙe, in welcher das Verbrechen begangen

worden ist, verhaften, vermag aber nichts heranzubringen; nur eine alte Frau, die noch spät beim Schein einer Lampe an ihrem Fenster gearbeitet hat, entdeckt, daß sie den König erkannt habe. Der Assisente legt ihr tiefes Schweigen auf, und leitet das gerichtliche Verfahren in gewohnter Form ein; der König aber befiehlt ihm mit boshafter Ironie, nichts zu vernachlässigen, um den Schuldigen zu entdecken und ihn, ohne Rücksicht auf seine Person, nach aller Strenge des Gesetzes zu bestrafen. Juan Pascual wird hierdurch in keiner Art außer Fassung gebracht; nach kurzer Frist zeigt er dem Könige an, die Untersuchung sei beendet, der Schuldige entdeckt, und zwar sei das Verbrechen von einem jener hochstehenden Männer begangen worden, für welche man bisweilen die Gesetze zum Schweigen bringe; es möchte daher wohl besser sein, die Sache ruhen zu lassen. Pedro hat durch die Unterbeamten des Assisenten in Erfahrung gebracht, daß dieser Alles wisse; er ist daher um so begieriger, zu sehen, auf welche Art er sich aus der Verlegenheit ziehen werde, und verlangt nochmals, daß der Gerechtigkeit ihr Lauf gelassen werde. Juan Pascual, der sich nur durch einen förmlichen Befehl vor dem Zorn des Königs gesichert wissen wollte, zögert nun nicht länger. Er bittet den König, ihm auf den Platz zu folgen, wo das Verbrechen begangen worden sei und wo es bestraft werden solle. Kaum sind sie angelangt, als ein vor der Wohnung des Assisenten aufgehängter Vorhang zurückschleudert; hinter demselben erblickt man die steinerne Statue des Don Pedro und nicht weit davon an dem Fenster, von wo die Alte dem Morde zugehört hat, eine Lampe. — „Das ist mein Bildeiß!“ ruft der König. — „Da steht den Schuldigen,“ erwirert Juan Pascual, „und hier den Richter, der Euch auf seinen Knien an die Versprechungen mahnt, die Ihr ihm gemacht habt!“ —

Der König schlicht den kühnen und edlen Mann in seine Arme und befehlt, daß zu beständiger Erinnerung an dies Ereigniß die Statue an jener Stelle verbleiben, so wie daß Juan Pascual Zeilebens seinen Posten als Assistent von Cervilla besetzen solle¹¹⁶⁾.

Antonio de Solís¹¹⁷⁾.

Antonio de Solís y Ribadeneyra wurde den 18ten Julius 1610 zu Placencia in Alt-Castilien geboren¹¹⁸⁾, widmete sich auf der Universität Salamanca dem Studium der Jurisprudenz, legte sich aber daneben schon früh auf die Dichtkunst, und schrieb bereits in seinem siebzehnten Jahre die mit großem Beifall aufgenommene Comödie Amor y obligacion. Einen besonderen Gönner hatte er an dem Grafen von Tropeza; später wurde er von Philipp IV. zu seinem Secretair ernannt und erhielt eine Stelle in der Staatskanzlei; im Auftrag dieses Königs richtete er auch verschiedene für die Darstellung am Hofe bestimmte Festspiele. Nach Philipps Tode wurde ihm das Amt eines Chronisten von Indien (Chronista mayor de las Indias) verliehen, und in dieser Eigenschaft schrieb er sein berühmtestes Werk, die Geschichte der Eroberung von

¹¹⁶⁾ Der Dichter hat diese Entwicklung seines Drama's aus einer alten Tradition geschöpft, die sich in Cervilla von Generation zu Generation bis auf den heutigen Tag fortgeerbt hat. Noch jetzt sieht man in einer engen Straße der Andalusischen Hauptstadt den Rest einer Statue des Königs Pedro, und diese Straße führt noch in Erinnerung an jenes Ereigniß den Namen Calle del Candilejo.

¹¹⁷⁾ Juan de Hohenheide, Vida de Antonio de Solís por des Peder Varas poesias sagradas. Madrid 1692. — Nicolas Antonio.

¹¹⁸⁾ Andere geben Alcalá als seinen Geburtsort an.

Mérida. Auf dem Höhenpunkte seines Ruhmes als Staatsmann, Geschichtschreiber und Dichter, faßte Solís plötzlich den Entschluß, der Welt zu entsagen und in den geistlichen Stand zu treten. Er empfing, 57 Jahre alt, die Priesterweihe, entfernte sich von allen Geschäften und entsagte der Dichtkunst und dem Theater für immer. Ein begonnenes Schauspiel *Amor es arte de amar*, ließ er unvollendet. Er starb am 19ten April 1686. Seine nicht sehr zahlreichen Schauspiele erschienen zusammen in einem Bande unter dem Titel *Comedias de Don Antonio de Solís y Ribadeneyra* zu Madrid 1687, und von neuem ebendasselbst 1716. Einige *Loas* und *Sapnetes* von ihm, so wie das Fragment des unvollendet gelassenen Lustspiels *Amor es arte de amar* finden sich in den *Varias Poesias sagradas y profanas que dexó escritas D. A. de Solís, recogidas por Don Juan de Goyeneche*, Madrid 1692.

Die Comédien dieses Dichters haben in der Zeit, als sich patriotische Spanier ihres Nationaltheaters gegen die Anfeindungen der Gallieisen annahmen, und, um ihren Gegnern nicht allzu heftigen Anstoß zu geben, besonders die Stücke zu Gegenständen ihres Lobes wählten, welche am wenigsten gegen die Voltaire'schen Regeln verstießen, einen großen Aufbruch erlangt. Einige *Comedias de capa y espada* von Solís nämlich besitzen die Eigenschaft, daß ihre Handlung in vierundzwanzig Stunden verläuft; was Wunder, daß man sie den Anbetern der Einheiten vorhielt, um ihnen zu zeigen, daß man auch in Spanien nicht immer ganz so barbarisch gewesen sei, wie sie es behaupteten. Bei vielen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts figurirt daher Solís als einer der ersten spanischen Theaterdichter und noch bei Boutrouvel und Schlegel wird ihm, wenn auch nicht aus diesem Grunde,

so doch auf überlieferte Urtheile hin, ein unverhältnißmäßig hoher Rang angewiesen. Aber nur in Rücksicht auf die Eleganz des Styls und die Glätte des Dialogs entsprechen seine Schauspiele ihrem Rufe; es sind niedliche Miniaturgemälde, sauber und zierlich ausgeführt, aber wer nicht geneigt ist, Feinheit und gebildete Technik der Darstellung für die vorzüglichsten Qualitäten dichterischer Werke zu halten, wer zu deren Beurtheilung noch höhere Anforderungen mitbringt, der wird sie ziemlich unbefriedigt aus der Hand legen. In Bezug auf Erfindungsgabe und Einbildungskraft und überhaupt auf jenen inneren Kern, aus welchem die ächte Poesie hervorklüftet, kann das Talent des Solis nur ein sehr untergeordnetes genannt werden, und wir glauben, daß man diesem Dichter selbst dann noch fast zu viel Ehre erweist, wenn man ihn unter die Dramatiker vom zweiten Range, und somit etwa mit Gueroara und Ratos Fragoso auf gleiche Linie stellt.

Hiermit soll Solis nur von der hohen, von ihm usurpirten Stellung auf den bescheidenen Platz, der ihm gebührt, zurückgewiesen werden; seiner Geschicklichkeit im Erfinden und Anordnen eines Plans, der Lebhaftigkeit, mit welcher er Sitten und Charaktere aufzufassen und darzustellen weiß, der eleganten Präcision seiner Sprache und der Feinheit seines Witzes soll das gebührende Lob nicht versagt werden. Bei der Nennung seiner einzelnen Dramen beginnen wir, wie billig, mit demjenigen, welches in Spanien von jeher am meisten geschätzt worden ist, nämlich mit dem *Alcazar del Secreto*. Dieses Stück ist dem Entwurfe nach höchst geistvoll und in der Ausführung, wiewohl man sie etwas weniger opernhast wünschen möchte, klar und verständlich. Der Schauplatz ist die Insel Cypern, und schon dieses Local,

das von den spanischen Dichtern häufig gewählt wird, wenn sie für phantastische Begebenheiten einen entsprechenden, von dem Nimbus des Wunderbaren umflossenen Boden suchen, deutet an, was wir hier zu erwarten haben. Sigismund, Prinz von Epirus, hat den Sohn des Hüberts, Königs von Cypern, im Zweikampfe getödtet. Die Schwester des Ermordeten, Diana, wird von ihrem Vater wegen einer Weissagung, welche ihr verkündet, daß sie sich in ihren ärgsten Feind verlieben werde, in einem, von allen Seiten verschlossenen Palaste gefangen gehalten, und zugleich demjenigen zur Ehe versprochen, der den Mörder ihres Bruders tödten werde. Sigismund landet nun, durch einen Sturm verschlagen, an der Küste von Cypern, wo er durch einen unterirdischen Gang Zutritt zu Dianen's Palast erhält, dieselbe sieht und sich in sie verliebt; die von ihm früher verübte That aber und der Umstand, daß Dianen's Hand der Preis seiner eigenen Ermordung sein soll, nöthigen ihn, seinen Namen zu verbergen und sich für Rugero, Prinzen von Creta, auszugeben. Man sieht, daß schon in diesen Verhältnissen der Keim zu einer sehr interessanten Verwicklung liegt; fügen wir hinzu, daß der Dichter nun auch noch den wahren Rugero, der sich in ein Bildniß von Sigismund's Schwester verliebt hat, und ebenso die Letztere nach Cypern führt, so wie daß er zwischen den Liebespaaren eine, theils auf die Verwechselung der Namen gegründete, theils durch andere Umstände gerechtfertigte Eifersucht entstehen läßt und alle diese verschiedenen Fäden mit größter Ueberlegenheit zu leiten weiß: so ist hiermit schon das Urtheil ausgesprochen, daß die Vorzüge des sinnreichen Gedichts dem großen Rufe desselben nicht inadäquat seien.

Von der Gitanilla de Madrid des Solís, welche, wie schon der Titel anzeigt, auf die gleichnamige Novelle des Cer-

vantes, aber außerdem auf ein älteres Drama von Montalvan gegründet ist, sagt Signorelli, der sonst die Spanier nicht eben mit günstigen Blicken ansieht: „Dieses von Celano in's Italienische übersezte Stüd ist im Castilianischen von höchster Anmuth. Die gewöhnlichen Leidenschaften, die Eifersucht, die Liebe, die Zwistigkeiten und die Wiederausöhnung haben darin ein grazioses und neues Colorit. Die Dauer der Handlung geht nicht viel über vierundzwanzig Stunden hinaus. Wegen der Verwickelung und der Schilderung der allgemeinen Leidenschaften ist diese Comödie auch auf den italienischen Theatern mit Vergnügen gesehen worden; aber es ist unmöglich, außerhalb Spaniens die originellen Züge in dem Gemälde der Andalusischen Zigeuner beizubehalten, welche durch die Darstellung von Eingeborenen noch höheren Reiz erhalten. Mehr als einmal habe ich die Rolle der Preciosa von der vortrefflichen Schauspielerin Pepita Huerta, welche nun seit Jahren todt ist, und von der Carreras, die sich im Jahre 1783, als ich Spanien verließ, schon von der Bühne zurückgezogen hatte, spielen sehen. Beide führten diese Partie unter gleichem Beifall, aber in verschiedener Trefflichkeit, aus. Die Erste ward wegen der natürlichen und edlen Grazie bewundert, welche sie inmitten der Zigeuner-Sprache und Sitten entfaltete; diese schöne Mischung von Grazie, Geist und Adel paßt vortrefflich für ein begabtes und lebhaftes, aber sprödes und launiges Mädchen, von welchem sich zuletzt entdeckt, daß es die Tochter vornehmer Eltern ist. Die Carreras dagegen war in der treuen Nachahmung des Wesens und Seins jener Menschenklasse unverbeßerlich“¹¹⁹).“ Diese Reize,

¹¹⁹) Signorelli, Storia critica de' Teatri. Neue Ausgabe, Neapel 1813. T. VII. pag. 107.

welche die Comödie durch die Darstellung erhalten kann, müssen wir uns hinzudenken, um den Beifall zu begreifen, mit dem dieselbe in Spanien von jeher überschätzt worden ist. Dem ruhigen Leser erscheint die Gitanilla als ein ziemlich ordinäres Theaterstück, welche die Reize der herrlichen Novelle des Cervantes nur in sehr verblästen Farben wiedergibt.

El Doctor Carlino lehnt sich an eine ältere, unvollendete gebliebene Comödie von Gongora. Der Held ist ein schlechter Arzt, ungefähr wie jener, von dem Tirso de Molina sagt: Er hat mehr Seelen in den Himmel spedirt, als ein Caligula oder Nero; wenn er vorübergeht rufen Alle: da kommt die letzte Uelung ¹¹⁹⁾.“ Dieser Hypocrites beschäftigt sich zugleich mit der Kunst, jungen Leuten bei Liebesangelegenheiten behülflich zu sein, sieht sich aber in seinen Bemühungen beständig durch die Dummheit und Schwachhaftigkeit seiner Frau gehindert, so daß er neue Ränke und Lügen ausbieten muß, um die angesponnenen Intriquen zum Ziele zu führen. Das hierdurch hervorgebrachte Imbroglío ist lustig, aber ein höherer Werth geht der Poesie ab. — In Un Bodo haco ciento haben wir drei sich kreuzende Liebchaften, Täuschungen, Mißverständnisse, Eifersucht, aber dies Alles in einer so wenig neuen und sinnvollen Weise behandelt, daß man die Verechtigung des Autors, ein so abgenutztes Thema abermals vorzunehmen, nicht recht abseht. — Weit rühmender dagegen dürfen wir von Amparar el enemigo und El Amor al uso reden; jenes ist eine sehr in Calderon's Manier ge-

¹¹⁹⁾ Tiene mas almas en el cielo
 Que un Caligula ó un Neron;
 Donde para todos gritan
 Allá va la estroma uncion.

tere Comödie, in welcher ein wunderbarer Zufall ein fast humoristisches Spiel mit Lebensverhältnissen treibt, die an sich schon zu den complicirtesten gehören; *El Amor al Uoo* aber schildert in anmuthig scherzender Weise das leichtfertige Treiben und die Flatterhaftigkeit zweier jungen Leute, welche sich gegenseitig die glühendste Leidenschaft heucheln, von denen aber Jeder nebenher noch andere Liebchaften hat.

Salazar.

Agustin de Salazar y Torres, aus vornehmer, mit den ersten Häusern Spaniens verwandter Familie stammend und zu Soria in Castilien (in der Gegend des alten Numantia) geboren, siedelte in seinem fünften Jahre mit einem Oheim, der sich seiner angenommen hatte, nach Amerika über und erhielt seine erste Erziehung in dem Jesuitencollegium zu Mexico. In den Jünglingsjahren nach Spanien zurückgekehrt, fand er am Hofe Philipp's IV. eine freundliche Aufnahme und erwarb sich durch seine Gedichte und Schauspiele den Beifall und die Freundschaft des Calderon. Später ging er im Gefolge des Herzogs von Albuquerque nach Sicilien, wo er die Stelle eines Capitän de Armas der Provinz Sirgenti erhielt. Nach seiner Wiederkehr in das Vaterland lebte er von neuem am Hofe. Er starb zu Madrid im Jahre 1675. Seine gesammelten Werke wurden von Vera Tassis, den wir schon als Herausgeber des Calderon kennen, in zwei Bänden zum Druck befördert¹¹¹⁾, der zweite enthält die Comödien. —

¹¹¹⁾ *Cythara de Apolo. Varias poesias divinas y humanas que escribió D. Agustin de Salazar y Torres y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo. lo parte, Madrid*

Salazar wird gewöhnlich als ein Nachahmer des Gongora genannt. In seinen lyrischen Gedichten zeigt er allerdings eine Hinnerzierung zu dem schwülstigen Styl dieses Dichters, seine Comedien aber sind nur hier und da von einzelnen Zirkeln des Estilo culto befaßt, im Allgemeinen ist ihre Schreibart bei aller Bilderpracht doch fließend und vortreflich, und man kann von den meisten derselben rühmen, daß sie eine frische und eigenthümliche Erfindung mit einer wahrhaft poetischen Ausführung verbinden. Zum großen Theil haben sie einen phantastischen und märchenhaften Charakter, der sich in dem Fremden und Wunderbaren der Handlung offenbart und durch die blüthenreiche, vorstrebende Darstellung einen noch kunterten Schimmer erhält. Hierher gehören *Elegie al enemigo*, ein Schauspiel, das schon von Vouterviel mit Auszeichnung genannt worden ist; *Tambien se ama en el abiamo*, *El merito es la corona* und *Santa Rosalia*. Mit reicher Farbenpracht der Phantasie hat Salazar auch die Geschichten des Alterthums geschmückt, die er zu Vorwürfen seiner Dramen wählte. Zeugen dessen sind seine *lugos olimpicos* und *Cefalo y Procris*. Ganz verschiedenen Geistes dagegen ist dasjenige seiner Dramen, welches den größten Ruf besitzt und sich bis heute auf dem Repertoire erhalten hat, *La segunda Celestina*. Sittengemälde von so überraschender Wahrheit und so durchaus komischer Anlage, voll so feiner Menschenkenntniß und treffender Satire, wie dieses, sind gewiß in der ganzen Literatur nur wenige zu finden. Die Charakteristik ist meisterhaft gelungen, der Witz, bei aller Schärfe, von großer Anmuth, und in den Situationen be-

wundert man ebenso die Folgerichtigkeit, mit der sie aus der Grundlage der Action entsponnen sind, als die dramatische Lebendigkeit und die Hülle echter Komik. Die Heldin ist eine verschmigte Alte, die sich für eine Zauberin ausgibt, aber sich unter dieser Maske eigentlich damit beschäftigt, jungen Leuten Gelegenheit zu zärtlichen Zusammenkünften zu verschaffen. Lange hat sie dies Geschäft betrieben, aber sie fängt sich zuletzt in ihren eigenen Schlingen. Jemand, der sich lange durch ihre Listen hat betrügen lassen, zeigt sie bei der Inquisition an; da sie nun sieht, daß der Ruf der Zauberei ihr den Kopf kosten kann, sucht sie mit größtem Eifer darzutun, daß alle ihre angeblich magischen Künste auf natürlichem Wege hervorgebracht worden seien; eben so viele Mühe, wie sie sich früher gegeben, um der Kraft ihrer Liebestränke, Amulette und Herensalben Glauben zu verschaffen, wendet sie jetzt an, um zu beweisen, daß Alles nur Betrügerei gewesen sei. Man will ihr keinen Glauben schenken, und selbst die Richter fürchten während des Verhörs, daß die übernatürliche Macht, die sie ihr zutrauen, ihnen Schaden zufügen könne; sie aber läßt sich alle Personen, welche sich von ihr bezaubert glauben, vorführen, um ihnen zu beweisen, daß sie sie nur hintergangen habe. — Welch ein glücklicher Vorwurf für das Lustspiel dies sei, wird Jedem einleuchten; von der Ausführung aber dürfen wir sagen, daß sie für die Faune und das komische Talent des Dichters einen glänzenden Beitrag liefere.

Bevor wir die Ausrüstung der Bühnenliteratur weiter fortsetzen, mögen hier einige Worte über die Kritik dieser Zeit, über die erneuerten Versuche, Dramen im antiken Styl zu

dichten, und über die Sammlungen spanischer Comödien eingeschaltet worden.

Die Partei der Gelehrten, welche zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts so lebhaft gegen die Nationalform des Schauspiels geeifert und die Rückkehr zu den Gesetzen der Alten gepredigt hatte, verstummte schon gegen das Ende von Lope's Lebenszeit fast gänzlich. Der letzte Schriftsteller von Belang, der eine Annäherung an das antike Drama als wünschenswerth aufstellte, war Josepe Gonzalez de Salas (gest. 1651). Die Auslegung der Aristotelischen Poetik, welche dieser gebildete und geistvolle Mann im Jahre 1633 unter dem Titel *Nueva Idea de la Tragedia* herausgab, beschäftigt sich in den ersten dreizehn Abschnitten mit der Theorie des Trauerspiels nach den Regeln des alten Philosophen wie auch mit der äußeren Einrichtung der griechischen Bühne. Den Schluß des Werkes bildet ein Aufsatz: *El Theatro scenico a todos los hombres*, eine Schugrede für das Theater im Allgemeinen. Seitenbemerkungen auf die spanische Bühne kommen nur wenige vor, und auch diese wenigen sind keineswegs von jener schäffigen und vornehm absprechenden Art, wie die in den früher erwähnten Werken des Cáscales und Figueroa; der Autor wünscht dem Drama seiner Nation mehr Regelmäßigkeit und strenge Form; aber er sieht dasselbe trotz dem in einem so günstigen Lichte, daß er sagt, das spanische Lustspiel stehe auf einer Stufe, zu welcher das der Alten bei weitem nicht hinaufreiche. — Die im Jahre 1639 gedruckte *Idea de la Comedia de Castilla* von Joseph Pellicer de Salas de Tovar ist mir nur dem Titel nach bekannt, den Verfasser aber kenne ich aus den Denkschriften auf Lope als einen eifrigen Anhänger des Letzteren und der nationalen Schauspielform. — Aus dem ganzen weiteren Verlauf des

sechzehnten Jahrhunderts läßt sich keine einzige dramaturgische Schrift von einiger Erheblichkeit anführen; die wenigen, welche vorkommen, sind nichts als Streitschriften für und wider die politische und religiöse Erlaubtheit des Theaters; dahin gehört die lateinische Dissertation *De hodierna Hispana Comedia* in des Juristen Ramos del Manzano Commentar über die *Lex Julia et Papia* (1678); eben dahin auch eine im Jahre 1682 verfaßte Apologie der spanischen Comödien, und insbesondere der Calderon'schen, von dem Doct. Manuel Guerra¹²²⁾. Die kritischen Urtheile, welche Nicolas Antonio in seiner *Bibliotheca hispana* (Rom 1672 ff.) über spanische Dramatiker gibt, sind (was einem so gelehrten Manne besonders hoch angerechnet werden muß) durchaus frei von dem Vorurtheil, welches allein in der beschränkten Form des Alterthums Heil erblickt. N. Antonio geht so weit, zu sagen, das ganze Alterthum und auch die neueren Jahrhunderte hätten Niemand, der dem Lope de Vega gleichgestellt zu werden verdiene; denn diesem verdanke die spanische Comödie, welche nach Abrechnung einiger geringfügiger Fehler gegen ihre größeren Vorzüge unstreitig für die vortrefflichste der Welt zu erachten sei, ihren Ursprung.

Zeigt das Obige, daß die dem romantischen Schauspiel feindliche Partei durch die allgemeine Stimme der Nation völlig vernichtet worden war, so liefert die geringe Zahl und die kümmerliche Gestalt der in dieser Periode noch versuchten Dramen im antiken Styl denselben Beweis in anderer Art. In der That kann hier kaum ein anderes Stück genannt werden, als der im Jahre 1651 gedruckte *Hercules furente* y

¹²²⁾ Es ist dies derselbe Schriftsteller, welcher oben Seite 45 unrichtig bloß Manuel genannt worden ist.

Oeteo von dem Vriſter Franciſco Lopez de Zarate. Es iſt kläglich, zu ſehen, wie der Dichter dieſes ganz mißrathenen Trauerspiels (in welchem zwei Tragödien des Seneca übel verbunden ſind) mit ängſtlichem Fleiße die Unnatur und den Sprachbombaſt des Lateiners nachgeahmt und die matte Fabel durch endloſe Weitläufigkeit der Rede noch langweiliger gemacht hat. Dennoch ward dieſes erbärmliche Product eines geiſtloſen, der herrlichen Zeit und Umgebung, in welcher er lebte, unwürdigen Pedanten von den Gallieſen des achtzehnten Jahrhunderts als eine Zierde der ſpaniſchen Literatur geprieſen. — Die „Trojanerinnen“ des ſchon erwähnten Gonzales de Salas ſind nichts als eine Ueberſetzung der gleichnamigen Tragödie des Seneca.

„Einem künftigen Geſchichtſchreiber des ſpaniſchen Theaters — ſagt Poutouret — wird es obliegen, bibliographiſche Nachrichten von den verſchiedenen und verſchiedenartigen Sammlungen ſpaniſcher Schauſpiele von mehreren Verfaſſern zu geben.“ Dieſe Pflicht übernehmen wir hiermit. — Dem Vertriebsgeiſte der Buchhändler konnte der Vortheil nicht entgehen, welchen die Vorliebe des Publikums für das Theater demjenigen verſieß, der die zerſtreuten Comödien ſowohl bekannter Dichter als auch ungenannter Verfaſſer geſammelt in ſeine Hände brachte. Solchen Collectionen konnte, wenn ſie auch nicht den gleichmäßigen Werth beſaßen, wie die Geſamtausgaben der berühmteſten Autoren, doch der Reiz der Manichfaltigkeit nicht entgehen. Sobald das ſpaniſche Theater in Blüthe kam, tauchten daher auch dergleichen Sammlungen auf, und wir haben ſchon im vorigen Bande einige derſelben, wie z. B. die beiden Bände Comödien Valencianiſcher Verfaſſer kennen gelernt; auch der dritte und fünfte Band des Lopez de Vega gehört hierher. In viel größerer Zahl aber erſchienen

ähnliche, zum Theil sehr bänderreiche Werke in der späteren Lebenszeit Lope's und von da an bis zum Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts. Die beiden größten Sammlungen dieser Art führen folgende Titel: *Comedias de diferentes Autores*, gedruckt zu Valencia und zu Saragossa, der größeren Zahl der Bände nach schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Nicht leicht möchte es eine größere bibliographische Seltenheit geben, als ein vollständiges Exemplar dieses Werks; mir ist ein solches nie vorgekommen, und nur einzelne Bände sind mir bekannt, z. B. ein 29ster, Valencia 1636, ein 32ster, Saragossa 1640, ein 44ster, ebendasselbst 1652. Die zweite große Sammlung spanischer Comödien begann 1652 unter dem Titel: *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* in Madrid zu erscheinen, und wurde an demselben Drudort bis zum 48sten Bande (erschienen 1704) fortgesetzt¹¹⁹). Wohl zu bemerken ist, daß nicht alle Bände denselben Titel führen; so heißt z. B. der 4te *Laurel de Comedias*, der 14te *Pensil de Apolo*, der 31ste *Minerva comica*, welcher Umstand einige Literatoren zu dem Irrthum verleitet hat, die Existenz von eben so vielen besondern Sammelwerken anzunehmen, als jenes große einzelne Theile mit besondern Titeln hat. — Eine minder umfassende Auswahl von Comödien findet sich in *El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias nuevas*, dado a luz por Thomas de Alfay, Madrid 1653 sqq., 10 Bände, anderer kleinerer Collectionen nicht zu gedenken. Alle diese Sammlungen (in denen es Regel wurde, daß ein Band immer 12 Stücke enthielt) haben als reichhaltige Repertorien

¹¹⁹) Siehe weiter unten das vollständige Inhaltsverzeichnis dieser Sammlung.

der spanischen Bühnenliteratur ihren entschiedenen Werth; aber wir glauben nicht, daß, wie Bouterwel meint, der Geschichtschreiber des spanischen Nationalgeschmacks sie benutzen könne, um zu entdecken, welche Schauspiele zu einer gewissen Zeit in Spanien die beliebtesten gewesen seien; denn alle sind durchaus ohne Auswahl gemacht, enthalten Mittelmäßiges und Schlechtes neben dem Vortrefflichsten, und geben kund, daß die Buchhändler ohne weitere Rücksicht auf Werth und Ruf die Stücke gedruckt haben, welche ihnen gerade zur Hand waren.

Die Schaar der Dichter, welche außer den Genannten zur Zeit Philipp's IV. und Karl's II. für das Hoftheater sowohl als für die Volksbühnen von Spanien arbeiteten, war außerordentlich groß. „Nie wohl — sagt Bouterwel — ist ein dramatischer Dichter auf einer so langen Laufbahn von einer solchen Anzahl von Nebensublern, Freunden und Nachahmern begleitet worden, wie Calderon; genau das halbe Jahrhundert, während dessen er unermüdet für das Theater thätig war, brachte den größten Theil der spanischen Schauspiele hervor, deren Menge bekannter, als ihr Verdienst ist.“ Schwerlich jedoch hatte unser Literaturhistoriker einen vollkommen zureichenden Begriff von dem quantitativen Reichthum des spanischen Theaters, denn nur ein sehr geringer Theil selbst der berühmtesten Dramatiker wird von ihm genannt, und zwar auch nur einfach genannt; und wenn er dann diese Wenigen, welche kaum den zwanzigsten Theil ihrer nach demselben Ziele strebenden Zeitgenossen ausmachen, in Bezug auf ihre Zahl und Productivität mit den französischen und italienischen Lustspieldichtern zusammenstellt, so muß man diesen Vergleich ganz

unstatthaft nennen. Es ist wahr, die Menge der Bühnenschriftsteller, welche von den Brüdern Parfait und in der Dramaturgie des Vione Allacci verzeichnet werden, ist groß; aber sie kommt erstens der der spanischen Dramatiker allein aus der Zeit Philipp's IV. nicht gleich, und zweitens wird kein einziger Franzose oder Italiener genannt, der sich an Fruchtbarkeit den Spaniern auch nur angenähert hätte. Man darf es daher als eine unbestreitbare Wahrheit aussprechen, was schon der Italiener Riccoboni und nach ihm Dieze gesagt hat, daß die Spanier mehr Comödien besitzen, als die Italiener und Franzosen zusammengenommen, so daß man noch ein Paar Völker hinzulegen könnte, ohne in's Uebertriebene zu fallen. Hiermit soll nur dieser Punkt in das rechte Licht gestellt werden; wir sind dagegen weit entfernt, großes Gewicht auf denselben zu legen, oder der spanischen Schauspielersliteratur bloß in Rücksicht auf das Numerische einen Vorrang vor denen der übrigen Nationen einzuräumen. Es sei gerne zugestanden, daß der Strom von Theaterstücken, der sich zu Calderon's Zeit in immer größerer Breite ergoß, viele geringfügige und werthlose Productionen mit sich geführt habe. Gewiß schwellt mancher leichte und mittelmäßige Kopf, der die dramatische Laufbahn mehr aus Eitelkeit und Gewinnssucht als aus Beruf betrat, das Verzeichniß der Bühnendichter an; gewiß haben auch die Begabteren ihren dauernden Ruhm oft dem flüchtigen Beifall der Menge zum Opfer gebracht und durch die Eilefertigkeit, mit der sie schrieben, die Kunst zum Handwerk erniedrigt. Eben so unbestreitbar aber ist, daß die hochausgebildete Technik, die bestimmte, unabänderlich feststehende und durch große Talente allseitig geregelte Form selbst den geringeren Werken dieser Periode einzelne Vorzüge mittheilte und daß der individuellen Begabung oft auf's Glück-

lichte durch den poetischen Sinn, der einmal in dem ganzen Volke verbreitet war, nachgeholt wurde. Der Einzelne wurde durch die Gesamtheit Aller gehoben, das schwächere Talent entzündete sich an der Flamme der großen Meister und wurde, wenn es nicht mit eigenem Glanze zu leuchten vermochte, doch wenigstens zum Spiegel, der diesen und jenen Strahl in ungetrübter Schönheit auffing. In dieser Rücksicht hat Schlegel ganz richtig gesagt, „dass Alles, was aus der Blüthenperiode des spanischen Theaters herrühre, ohne Ausnahme Aufmerksamkeit verdiene.“ Diese Aufmerksamkeit mag hier und da auf ein ganz werthloses Produkt stoßen (denn zu keiner Zeit wird es an solchen fehlen, die sich auf ein Feld drängen, für das ihnen aller Verus abgeht); eben so oft wird sie aber auch da, wo sie es am allerwenigsten erwartet, bei ganz unberühmten oder gar anonymen Autoren einzelnes höchst Bemerkenswerthe finden. — Nach dieser Andeutung verdienen denn sämmtliche Dramatiker aus der Zeit des Calderon unstreitig eine genaue Beachtung. Als wir es unternahmen, das Ganze der dramatischen Literatur der Spanier zu bearbeiten, mußten wir jedoch von vorn herein die Gränzen unserer Arbeit abstecken; nicht alle Dichter konnten mit der Ausführlichkeit, die ihnen an sich gebührt, betrachtet werden, noch war eine Analyse oder Inhaltsangabe auch nur der bemerkenswertheilen unter ihren zahllosen Werken statthaft, wofür diese Geschichte des spanischen Theaters nicht über alles Maass ausgedehnt werden sollte. Fürchten wir doch schon durch das Gegebene dem Interesse des Publikums für ein so entlegenes Gebiet allzu viel zugemuthet zu haben! Dessen eingedenk, führen wir von jetzt an die noch nicht erwähnten Mitglieder der Schule, als deren Hauptvertreter Calderon, Moreto und Rosas anzusehen sind, in gedrängterer Kürze, und nur hier und da ein Verweilen gestattend, vorüber.

In jeder Hinsicht einer der bedeutendsten unter den noch anzuführenden Dichtern ist Francisco de Leyba aus der vornehmen Familie der Ramírez de Arellano. Man muß ihn freilich als einen Nachahmer des Calderon bezeichnen, den er namentlich im Styl sehr genau copirte; allein diese Nachahmung ist keine slavische, sondern die eines begabten und geistvollen Mannes, der sich viele Vorzüge seines Modells wahrhaft aneignen weiß. In fast allen Stücken des Leyba findet sich Tüchtigkeit der Erfindung und kunstvolle Verschlingung wie Lösung der Begebenheiten; fast überall entspricht die Sorgfalt der Ausführung dem Reichthum der Anlage. Gewiß dürften daher die Werke dieses Dichters eine nähere Prüfung fordern; nur die uns auferlegten Schranken verhindern uns, auf eine solche einzugehen. Leyba's bekannteste Stücke sind die Lustspiele *Cuando no se aguarda* und *La dama presidente*, das erste durch reiche Laune und große Kraft der Komik, das zweite durch die glückliche, immer gesteigerte Verwicklung, welche die Erwartung des Zuschauers aufs höchste reizt, ausgezeichnet; allein es ist noch Vieles von ihm vorhanden, was gleicher Aufmerksamkeit werth ist, z. B. das Intriguenspiel *El honor es lo primero*, welches im Scharfsinn des Plans und der Durchführung mit ähnlichen von Calderon wettersfert; das wunderbare, von reicher Phantasie zeugende und einige Nebulichteit mit dem »Leben ein Traum« darbietende Drama *Cueva y castillo del Amor*, namentlich aber das mit wahrhaft tragischen Momenten ausgeschattete Schauspiel *Los hijos del dolor*, welches die Geschichte des Johannes Castriot und seines Sohnes, des bekannten Sclanderbeg, behandelt.

Besondere berücht durch sein komisches Talent und den Reichthum seines Witzes machte sich Verónimo Canter,

ein am Hofe Philipp's IV. gern gesehener Mann. Seine Burlesken *Mocedades del Cid* und *La muerte de Baldo vinos* sind von ausgelassener Lustigkeit und gehören zu dem Besten, was das spanische Theater in dieser Art besitzt ¹²⁹⁾. Wie sie sich schon durch die Titel als Parodien ernster und heroischer Sujets ankündigen, so erscheinen in ihnen die Helden und Könige der Mitternachtsage durch Alles, was sie sprechen und thun, und durch die Situationen, in welchen sie sich befinden, in lächerlichem Lichte. Man sieht sich gleichsam in eine verkehrte Welt geführt, in welcher Alles, was man sonst als groß und erhaben zu denken gewohnt ist, zur Kleinigkeit und Thorheit wird. Burleske Vorfälle, niedrig-komische Redensarten, Sprichwörter und der Dialekt der untersten Volksklassen werden aufgeboten, um die Zuschauer in einem beständigen Gelächter zu erhalten. Dasi auch Possenreißerei bei diesen ledigen Sprüngen des Wipes und des Muthwillens nicht ausbleibt, laßt sich denken; allein es ist wohl zu beachten, daß der höchst cultivirte Vers auch den verhassten Späßen eine gewisse Grazie leiht. So zeigt uns denn der Dichter in diesen, in ihrer Art meisterhaft gelungenen Stücken mit genialer Uebermuth die Achterseite des Heroismus, und wir lassen es uns gerne gefallen, die Helden, die wir so oft im höchsten Pathos des Tragischen gesehen, hier einmal in dem verzerrenden Spiegel des Grotesk-Komischen zu erblicken. — Von Cacer ist auch das, in Einzelspreiten vortreffliche, Lustspiel *Dineros non calidad*, welches hier und da dem Lope de Vega zugeschrieben wird; außerdem kommt sein Name noch häufig auf den Titeln von Stücken vor, die er in Gemein-

¹²⁹⁾ Sie stehen in den Obras de D. Geronimo Cáncer, Madrid 1651, wiedergedruckt Lisbon 1657.

schaft mit anderen Dichtern verfaßt hat. So schrieb er im Verein mit Moreto und Matos Fragoso die beiden Dramen *El Bruto de Babylonia* (die Geschichte des Nebusadnezar) und *Hacer remedio el dolor*. — Im Faße der Burlesken zeichnete sich ferner noch Francisco Felix de Montefier aus, dessen *Caballero del Olmedo* mit Recht vorzüglich geschätzt wird. Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß diese Gattung von Stücken zur Zeit Philipp's IV. sehr beliebt war und daß sich in den Sammlungen spanischer Schauspiele viele *Comedias burlescas* ungenannter Verfasser finden, die an heiterer Laune und scherzender Komik nichts zu wünschen übrig lassen.

Heißig für die Bühne arbeiteten die Brüder Diego und José de Zigueroa y Córdoba, Ritter der Orden von Alcántara und Calatrava. Die meisten ihrer Schauspiele sind von Beiden in Gemeinschaft verfaßt. In denselben verräth sich nur wenig Eigenthümlichkeit und selbstständiges dichterisches Streben; die Erfindung will mehrentheils nicht viel bedeuten, der Reminiscenzen aus früheren Stücken kommen sehr viele vor, und nur die Lebhaftigkeit und Eleganz der Ausführung verdiebt Lob. Wo diese Dichter einen höheren Aufschwung in das Reich der Poesie nehmen wollten, da erweisen sich ihre Kräfte als durchaus unzulänglich, aber in der mittleren Region, auf welche ihr Talent hingewiesen war, haben sie Erstaunliches hervorgebracht. *Mentir y mudarse á un tiempo* ist eine glückliche Nachahmung von Marcon's *Verdad sospechosa*, *La hija del Mesonero* wohl die beste Dramatisirung der *Ilustre Fregona* des Cervantes. Besonders Interesse hat uns *La dama capitan* eingeflößt, die Geschichte einer Nonne, welche aus Ueberdruß an dem eintönigen Leben und aus Drang, die Welt zu sehen, ihrem

Kloster entflieht, Männertracht annimmt, sich unter einem Truppcorps anwerben läßt, mit diesem nach den Niederlanden geht und dort bis zum Hauptmann avancirt, bis sie der Macht der Liebe unterliegt und von der Gewalt derselben gezwungen wird, dem Geliebten ihre weibliche Natur zu entdecken. Höchst wahrscheinlich liegt dem Stücke ein wahres Ereigniß zum Grunde; daß dergleichen Begebenheiten, welche Manche als romanhafte Erfindungen gelten mögen, in Spanien wirklich vorkamen, zeigt die neuerdings von Joaquín de Gertter herausgegebene Geschichte der Doña Catalina de Grauso oder der „Nonne Fährlich“ (Monja Alferex).

Sehr beträchtlich ist die Anzahl von Schauspielen, welche Fernando de Zarate (nicht zu verwechseln, wie es geschehen ist, mit dem Lyriker Francisco Lopez de Zarate) den Brettern gab. Dieselben zeugen mehr von Verstand und Geschicklichkeit in Verarbeitung eines gegebenen Stoffes, als von eigentlich dramatischem Genie und von Phantasie. Wie reich sie auch an gelungenen Einzelheiten sind, wie feinen Kunstsinne sie auch verrathen, so hinterlassen sie doch im Ganzen einen unbefriedigenden Eindruck, und wir möchten ihnen sogar Nüchternheit und Monotonie vorwerfen. Am berühmtesten und vorzüglichsten darunter ist *La Presumida y la Hermosa*, und es ist wahr, dieses Stück verbindet eine sehr belustigende Intrigue mit der lebendigen Charakterzeichnung zweier Schwwestern, von denen die ältere eine anmaßende und gezierte Theaterin ist, die jüngere durch ihre natürliche Anmuth und Holdseligkeit jedes Herz gewinnt; allein wir vermiffen auch hier den dichterischen Hauch, der die einzelnen wohlgetroffenen Züge erst verbindet und ihnen wahrhaftes Leben gibt. Neben dem genannten haben unter Zarate's Stücken *Mudarse por mejorarse* und *El maestro de Alejandro* den meisten Ruf.

Antonio Coello oder Cuello stand zuerst in Diensten des Herzogs von Albuquerque, ward dann Capitän der Infanterie und Ritter des St. Jago-Ordens, und starb im Jahre 1652. Er schrieb mehrentheils im Verein mit anderen Dichtern, und die Zahl der Stücke, an denen er auf diese Weise Theil hat, ist nicht unbeträchtlich. Ihm allein legen alte Suektas die Comedie *Don la vida por su dama ó el Conde de Sex* bei, und diese Bezeichnung wird auch wohl die richtige sein, nicht jene neue, ganz willkührliche und auf gar keine Gründe gestützte Annahme, welche sie Philipp dem Vierten zuschreibt. Das Stück hat mehr durch Zufall und wegen der ange deuteten Supposition, als durch irgend ein hervorstechendes poetisches Verdienst, großen Ruf erlangt; da Lessing in der Dramaturgie eine weitläufige Analyse desselben gegeben hat, so wollen wir auf letztere verweisen und lieber auf einige Dramen aufmerksam machen, die Coello in Gemeinschaft mit Rojas und Luis Velez de Guevara verfaßt hat. Unter diesen ist *Tambien la afrenta es veneno* in seinen beiden ersten Akten meisterhaft, auch der dritte hält sich anfänglich noch auf derselben Höhe, aber der Schluß fällt zu sehr in's Uebertriebene. *El Catalan Serralonga* enthält eine lebendige Schilderung der Parteilampe, welche Barcelona im Mittelalter verheerten; der Held ist eine sehr anziehende Figur, ein ursprünglich edler Mensch, der durch den Drang der Verhältnisse zum Verbrechen getrieben wird und dann im gerührenden Kampfe wider die ganze Menschheit unter der Last der ersten Schuld dem Abgrunde des Verderbens entgegenwankt. Die Comedie *La Baltasara* ist schon bei Gelegenheit der Schauspielerin, von welcher sie den Titel führt, genannt worden. Mehr wegen ihrer Curiosität, als wegen des poetischen Werthes, der nur gering ist, kommen wir hier auf

dieselbe zurück. Der Inhalt ist, daß die gefeierte Baltasara inmitten der Triumphe, welche sie auf dem Theater feiert, plötzlich den Entschluß faßt, sich von den Brettern zurückzu ziehen und als Einsiedlerin ein gottgeweihtes Leben zu führen. Der erste Akt hat wegen der lebendigen Schilderung des spanischen Bühnenvocens jener Zeit Interesse. Die Schauspieltruppe des Heredia spielt in Valencia im Corral de la Olivera. Zuerst tritt ein Bedienter auf und klebt einen Anschlagzettel, der die Aufführung einer neuen Comödie ankündigt, an die Straßenecke. Dann erscheint das Innere des Theaters, und man sieht im Patio die Verkäufer, wie sie Rüsse, aragonische Kerfel, Mandellkuchen u. s. w. anbieten; Kasträger bringen die Kleiderkoffer der Comödianten; Baltasara und die Graciosa finden sich ein; die Zuschauer verlangen ungeduldig den Anfang des Schauspiels und rufen: Salgan, salgan, empiezen! Baltasara erscheint zu Pferde in der Rolle einer Sultanin. Inmitten ihrer Rede geräth sie in Verwirrung und stellt moralische Betrachtungen an, welche nicht zu ihrer Rolle gehören. Endlich, von frommer Begeisterung hingerissen, bricht sie in die Worte aus: „Hinweg, ihr Helden der Welt, hinweg ihrüchter Schmutz, der mir in dieser trügerischen Farce nur zum Zeugen des Verbrechens gedient hat!“ Wirft ihr Theaterkostüm ab und eilt davon. Die Zuschauer verlangen ihr Wiederauftreten; der Eine ruft aus den Prosentos, der Andere von den Gradas; der Gracioso (der Mann der Baltasara) und der Director Heredia treten auf, um das Publikum zu beruhigen, und so endet der erste Akt. Im zweiten und dritten wird dann die Buße der Baltasara geschildert, so wie die Anfechtungen, mit welchen der Teufel sie, obgleich vergebens, zum Rückfall in ihr früheres Leben zu bewegen sucht.

Veronimo de Cuellar stand bei Philipp IV. hoch in Gunst und ward 1650 mit dem Ritterleide von St. Jago begnadigt, später zum Secretair der militärischen Orden ernannt. Die Mehrzahl der Stücke von ihm macht sich eben durch keine besonderen Trefflichkeiten bemerkbar; aber mit seinem Namen haben wir in alten Truden El pastelero de Madrigal bezeichnet gefunden, ein höchst originelles und in vielfacher Hinsicht bewunderungswürdiges Schauspiel, das eine nähere Betrachtung verdient. Nach dem Untergange des Königs Sebastian und der Unterwerfung von Portugal an Philipp II. hat der Prior von Crato, der nächste Seitenwärtige des Verstorbenen, eine Intrigue angeschlossen, durch die er auf den Thron zu gelangen hofft. Von einem seiner Agenten ist ein junger Fastetenbäcker gefunden worden, der dem Sebastian zum Verwechseln ähnlich sieht. Auf diesen Umstand wird der Plan gegründet. Es werden Gerüchte ausgesprengt, der vielbetraute König sei in der Schlacht von Alcazar nur schwer verwundet worden, dann in maurische Gefangenschaft gerathen und zuletzt nach Europa entflohen, er habe aber nicht sogleich gewagt, sofort unter seinen, von Spanien aus argwöhnisch bewachten Unterthanen zu erscheinen, sondern harre, in niedere Tracht verhüllt, auf den günstigen Augenblick, um sich wieder auf den Thron seiner Väter zu setzen. Wenn nun auf diese Weise die Gemüther der Portugiesen hinlänglich aufgeregt sein werden, soll der Fastetenbäcker als König Sebastian hervortreten. Der junge Mensch, der Geist, Verschlagenheit und Muth für die ihm zugedachte Rolle zu besitzen scheint, geht auf den Plan ein, von dem er glaubt, daß er ihn zum Throne führen werde, erfährt aber nicht, daß er bloß als Werkzeug gebraucht werden soll, um einen Volksaufstand zu erregen, und daß man ihn später fal-

len lassen will, um den Prior von Cerato als König auszurufen. Der Agent des Priors unterrichtet den jungen Abenteuerer in allen den Einzelheiten, welche er für die beabsichtigte Täuschung geeignet glaubt, und führt ihn einstweilen nach Madrigal, einer kleinen Castilianischen Stadt, wo eine Naise des wahren Sebastian, Anna von Oesterreich, als Nonne in einem Kloster lebt. Er stellt ihn der Prinzessin vor, und diese, durch das Aussehen und die Reden ihres vorgeblichen Verwandten betört, geht vollkommen in die Schlinge, verspricht ihre Verbüßte zu dem entworfenen Plane und stellt sogleich ihr ganzes Vermögen zur Verfügung des Verräthers. Mit dieser mächtigen Hülfe hat der Plan den besten Fortgang. Der falsche Sebastian tritt mit großer Behutsamkeit auf; vor einem Theil des Publikums ist er nichts als der Pauleutenbader, aber indem er sein niedriges Geschäft durch Diener ausüben läßt, sucht er sich durch Freigebigkeit beliebt zu machen und zugleich durch ritterliche Uebungen, die so wenig zu seinem Stande passen, die Vermuthung zu erregen, daß er seinen wahren Stand nur verberge. Vor anderen Personen gibt er sich für einen Castilianischen Edelmann aus, und in dieser Qualität verführt er eine junge und reiche Dame; in den Augen verschiedener, in Madrigal wohnender Portugiesen, so wie in denen der Prinzessin endlich ist er der König Sebastian, welcher im Begriffe steht, sein Königreich wieder zu erobern. Schon sind geheime Emissare nach Portugal gesandt worden und haben ihm großen Anhang erworben; schon streuen zahlreiche Portugiesen nach Madrigal, um ihren wiedererstandenen König zu begrüßen, und der vorgebliche Monarch empfangt sie in einem entlegenen Gemache, das für diesen Zweck eigens mit aller Pracht ausgerüstet ist; dort erzählt er ihnen seine wunderbaren Erlebnisse und stellt ihnen

eine kleine Tochter, die ihm von seiner Zuhlerin geboren worden ist, als seine Erbin vor. Die Aehnlichkeit des Petrus mit dem verstorbenen Sebastian, und mehr noch die unglaubliche Schlaueit und Sicherheit in seinem Benehmen, machen, daß Alle auf seine Identität mit dem geliebten Könige schwören möchten, und geloben, ihm mit Leib und Leben beizustehen. Aber bald verändert sich die Sache. Philipp II., der von der angedeuteten Verschwörung Kunde erhalten hat, eilt, sie im Keim zu erlöchen. Ein Alcalde ist im Geheimen in Madrid eingetroffen, um die Wahrheit zu erforschen und die Schuldigen zu bestrafen. Gabriel (dies ist der wahre Name des falschen Sebastian) wird mit einer großen Anzahl seiner Anhänger verhaftet, als er gerade ein Festmahl gibt, bei dem er seine Treuen noch mehr zum Eifer für seine Sache zu ermuntern sucht. Die Untersuchung beginnt sogleich, und der Magistrat bringt nach einander alle Verhafteten zum Verhör. Alle bezeugen einstimmig, der Abenteurer sei der König Sebastian, und die Versuche des Alcalden, sie vom Gegenteil zu überzeugen, bleiben fruchtlos. Nur Gabriel selbst behauptet, er sei nichts als ein gewöhnlicher Pastetenbäcker; aber der Ton, in dem er dies sagt, sein würdevolles Benehmen und sein dringendes Vergehren, vor Philipp II., den er zu kennen vorgibt, geführt zu werden, verwirren den Alcalde so sehr, daß dieser nun selbst nicht mehr glauben will, einen Menschen von so niederem Stande vor sich zu haben, sondern ihn, wenn nicht wirklich für den König Sebastian, doch für eine andere hohe und bedeutende Person hält. Nachdem diese Verwirrung eine Zeit lang obgeschwebt hat und während der Alcalde nicht weiß, was er thun und lassen soll, gerücht der Agent des Priors von Uccato, in der Hoffnung, sich so der drohenden Strafe zu entziehen, plötzlich das ganze Gaukeispiel ein. Ga-

brich, obgleich auf diese Art verrathen, kommt doch nicht außer Fassung; er bekennet scheinbar den Betrug, und schon glauben die Richter, die Wahrheit ergründet zu haben, als der unerschrockene Abenteurer sie plötzlich durch seine Reden wieder irren macht, so daß sie zweifeln, ob er nicht doch wirklich der König sei, und daß auch seine Anhänger wieder glauben, er habe seinen wahren Charakter fälschlich verläugnet. Diese Zweifel sind auch, als er zum Schafot geführt wird, noch nicht vollkommen beschwichtigt, und seine eigene Fassung und Ruhe bei der Hinrichtung ist größer, als die der Richter, welche ihn dazu verurtheilen. „Es ist wohl unnöthig, zu sagen, bemerkt L. Viel-Castel¹²⁹⁾, wie viel Ergreifendes und tief Dramatisches in dieser Combination liegt. Der Charakter des Pastetenbäckers von Madrid ist einer der merkwürdigsten und originalsten, die je auf die Bühne gebracht worden sind. Die Kunst, mit welcher der Dichter den Effect berechnet hat, ist so groß, daß der Zuschauer, namentlich wenn die Rolle gut gespielt wird, zu Zeiten die Zweifel des Alcalde theilen muß, obgleich er von Anfang an von der wahren Verwandtschaft unterrichtet ist. Verwundert muß man sich fragen, weshalb der Verfasser dieses Drama's das Interesse einer so durchaus neuen Conception nicht noch durch ein von Anfang über die Person des falschen Sebastian verbreitetes Geheimniß erhöht habe. Vielleicht fürchtete er, es könne scheinen, als wolle er hierdurch die Rechtmäßigkeit der Ansprüche Philipp's II. auf den spanischen Thron in Zweifel ziehen.“

¹²⁹⁾ Ich habe dieses Schauspiel in Spanien aufführen sehen, den- noch war ich, da mir ein Truch desselben nicht zur Hand ist, den Inhalt aus der Erinnerung nicht mehr haben zusammenbringen können, wenn mir nicht die von dem genannten Schriftsteller herrührende Analyse des Stücks in der Revue des deux Mondes zu Hülfe gekommen wäre.

Fuís Quisíones de Benavente, aus Toledo gebürtig, machte sich besonders durch seine Entremeses beliebt. Manche derselben verfasste er mit specieller Rücksicht auf das Theater von Buen Retiro, und dieser Umstand mag wohl der Grund sein, weshalb sie eine weniger ausgelassene Lustigkeit verrathen, als die meisten übrigen Stücke dieser Gattung, vielmehr größtentheils eine sehr urbane Sprache führen. Die Sammlung dieser Entremeses, in welcher sich auch einige Loas, Tanzlieder und dergleichen kleine scherzhaftes Compositionen finden, ist schon im vorigen Bande S. 145 angeführt worden.

Mehr durch seine Persönlichkeit und durch die Ergießungen seines Gefühls in lyrischen Gedichten, als durch einige von ihm herrührende Comedien machte sich der Graf von Villamediana, mit vollem Namen D. Juan de Tarsis y Peralta Graf von B., berühmt. Dieser elegante und talentvolle, einem der angesehensten spanischen Geschlechter angehörende Cavalier, Oberpostmeister des Königreichs, galt für eine der vorzüglichsten Zierden von Philipp's IV. Hofe. Die Liebeslieder, die ihm sein für weibliche Schönheit sehr empfängliches Gemüth eingab gingen von Mund zu Munde. Zu seinem Unglück hatte er sein Auge auch auf die Königin geworfen und feierte sie unter erdichteten Namen, aber mit nur zu deutlichen Anspielungen in seinen Gedichten. Hiermit nicht zufrieden, wählte er bei einem Turnier ein mit Realen besetztes Kleid zu seiner Tracht und führte dabei im Schilde das Motto: *Mis amores son reales*. Solche Kühnheit konnte der König nicht ungeahndet lassen. Der Graf wurde bald nach jenem Turnier Nachts auf der Strafe in seinem Wagen ermordet, und der allgemeine Verdacht fiel auf Philipp IV. als den Anstifter dieser That. Das Jahr von Villamediana's

Tode finden wir nirgends genau angegeben; es scheint bald nach dem Jahre 1630 zu fallen. Eine erste Ausgabe seiner oft gedruckten *Obras poeticas* erschien noch bei Lebzeiten des Verfassers zu Madrid 1629, eine spätere vollständigere ebendasselbst 1643. In diesem Bande finden sich auch die dramatischen Stücke.

Juan de Zavaleta, Chronist Philipp's IV., erblindet 1664, verfasste, außer manchen Werken in Prosa (*Obras en prosa*, Madrid 1667, 4^{te}), sowohl allein, als im Verein mit Anderen eine große Anzahl Comédien. Wer die Titel der berühmtesten derselben wissen will, den verweisen wir auf das diesem Bande angehängte Inhaltsverzeichnis der großen Sammlung spanischer Schauspiele. Daselbe sei mit Bezug auf die übrigen, hier zusammengestellten Theaterdichter gesagt.

Roman Montero de Espinosa, Hauptmann eines spanischen Truppencorps in Flandern, von 1656 an in der Lombardei, 1660 zum Ritter des Ordens von Alcántara ernannt.

Ambrosio de Arce, oder wie sein vollständiger Name heisst, Ambrosio de los Reyes Arce, gestorben 1661 im besten Mannesalter.

Gabriel Bocanquil y Unzueta, gebürtig aus Madrid, Bibliothekar des Infanten Ferdinand von Oesterreich und Chronist von Castilien gestorben 1658.

Juan Belez de Guevara, Sohn des im vorigen Bande besprochenen Luis Belez de Guevara, geboren 1611, gestorben 1675, zuerst in Diensten des Herzogs von Veragua, später Preiher des Gerichtshofes von Sevilla, betrat dieselbe Laufbahn wie sein Vater, jedoch mit geringerm Erfolge. Er gab außer verschiedenen Comédien einen Band *Entremeses*, Madrid 1664, heraus.

Von Antonio Manuel del Campo ist unter anderen *El vencimiento de Turno*, ein seltsames allegorisches Drama, worin unter Aeneas Christus, unter Turnus der Teufel, unter Lavinia die Seele verstanden ist. Weit höher steht ein anderes Schauspiel desselben Verfassers, *Los desdichados dichosos*, eine mit tiefsinniger Kunst in Calderons Geist behandelte Legende von der Gründung des Klosters von Monserrate, welche erzählt ist in folgendem alten Volksbuch: *Historia de Nuestra Señora de Monserrate y Condes de Barcelona con los sucesos de la Infanta Riquilda y el Ermitaño fray Juan Guarin*.

Einen zweiten Theil des letztgenannten Stücks unter dem Titel *La Estrella de Monserrate* schrieb Christoval de Morales, von dem man außerdem noch verschiedene, vornehmlich geistliche Stücke hat.

Jacinto Cordero, gewöhnlich der Kährkch (Alferez) zubenannt, scheint schon im Beginn dieser Periode für die Bühne thätig gewesen zu sein, und hätte vielleicht schon im vorigen Bande genannt werden müssen. Ein Band Comedien von ihm soll zu Valencia erschienen sein. Das einzige seiner Stücke, das uns bekannt geworden ist, *El hijo de las batallas*, zeugt von wenig künstlerischer Bildung, aber von einer reichen, wenn auch wild umherspringenden Phantasie.

Von Juan Bautista Villegas hat man unter anderen das Schauspiel *El Sol a media noche y las estrellas a medio dia*, welches Pellicer seltsamer Weise seinem älteren Villegas, der in der „unterhaltenden Reise“ des Aguafin de Rojas genannt wird, zugeschrieben hat. Das Argument des Stücks ist aus den Evangelien, hebt mit der Verkündigung der Maria an, und endigt mit der Anbetung der Könige.

Unter den Dramen, welche Antonio Martinez sowohl allein, als in Gesellschaft Anderer schrieb, sei besonders *El Arca de Noe* hervorgehoben, weil es die ungeheure Kühnheit zeigt, mit welcher die Spanier selbst die widerstreitendsten Stoffe — hier die ganze Geschichte der Sündfluth — zu dramatisiren unternahmen. An letzterem Stücke hat auch

Pedro Rosete Niño, ein anderer fruchtbarer Theaterdichter dieser Zeit Theil.

Eine beträchtliche Anzahl von Autos, namentlich *Autos al nacimiento*, verfasste der Licenciat Cosme Gomez Terrada de los Reyes. Ein Theil derselben wurde zusammengedruckt in dem Bande *Noche buena, autos al nacimiento del Hijo de Dios*. Madrid 1661.

Von Christobal de Rojas, dessen Name aber auch bisweilen *Roras* geschrieben wird, hat man unter anderen eine Dramatisirung der Novelle von Romeo und Julie, welche zu denen von Lope de Vega und Francisco de Rojas als dritte hinzukommt.

Antonio Enriquez Gomez. Das erste Schauspiel, welches dieser Dichter schrieb, war *Engañar para reinar*¹⁷⁹⁾; in diesem mittelmäßigen Stück wird dargestellt, wie ein König von Ungarn, der durch seinen Stiefbruder vom Throne gestossen worden ist, sich durch Verkleidungen und Betrügereien aller Art wieder in Besiz der Königswürde setzt; er scheut, um sein Ziel zu erreichen, selbst die schlechtesten Streiche nicht, so z. B. verspricht er einer reichen Dame die Ehe, obgleich er im Geheimen schon vermählt ist, Alles dies, weil

¹⁷⁹⁾ Die Schlussworte lauten:

Y aqui el Poeta da fin
A su comedia, notando
Ser la primera que ha hecho.

es erlaubt sei, zu betrügen, um zu regieren. Weit besser ist die *Prudente Abigail* desselben Verfassers, eine Dramatisirung der alt-testamentlichen Geschichte von David und Abigail; die erste Scene enthält das Zusammentreffen von Saul und David in der Höhle (1 Samuel 24, 4), die letzte die Verlobung von David und Abigail. (1 Samuel 25, 42). Eine besondere Eigenthümlichkeit des Enriquez Gomez in der Form ist es, daß er sich sehr häufig der Endecas oder dreifüßigen Trochäen mit Assonanzen bedient.

Pedro Francisco Lanini Sagredo, Verfasser von vielen, besonders historischen und geistlichen Comödien. Ob dieser Dichter mit dem in den Sammlungen vorkommenden Pedro Francisco Lanini Valencia identisch sei, vermag ich nicht zu sagen.

Juan Coello Arias, Bruder des Antonio Coello, Ritter von St. Jago.

Gerónimo de Villalcan, getauft im Jahr 1604, Jurist und Advocat in Madrid.

Bartholomé de Enciso oder Enciso, nicht zu verwechseln mit dem im vorigen Bande besprochenen Diego Jimenez de Enciso.

Von Juan Cabeza, einem Aragonesen, hat man einen ersten Theil Comödien, Zaragoza 1662.

Von Francisco Bernardo de Quiros, dessen Schauspiele auch in den allgemeinen Sammlungen nicht selten sind, stehen einige Dramen in den *Obras de D. F. B. de Quiros, Alguacil propietario de la casa y corte de su magestad*, Madrid 1656.

Unter den Studien des Francisco de la Torre macht sich besonders *La confesion con el demonio* durch

den wild-phantastischen Charakter bemerklich. Die Heldin ist eine Kindesmörderin, welche die entsetzliche That auf den Antrieb des Teufels begeht und nachher von diesem immer tiefer in den Abgrund hinabgerissen wird.

Der allgemeine, beinahe epidemische Drang dieser Zeit, Schauspiele zu schreiben, veranlaßte auch Männer, deren Talente für andere Kächer waren, sich in diesem zu versuchen. So schrieb der als Maler, Lyriker und Uebersetzer des *Aminta* mit Recht geschätzte *Juan de Taurégui* (gestorben 1650) mehrere Comedien, welche aber keinen Beifall fanden, und, wie es scheint, nicht gedruckt worden sind; als eine derselben in Madrid aufgeführt aber ausgepöfien wurde, rief ein Zuschauer: „Wenn Taurégui will, daß seine Comedien gefallen sollen, so muß er sie malen.“ — So ließ sich auch der hochgestellte Dichter und Fürst *Francisco de Borja y Esquilache*, Vicekönig von Peru und Ritter des goldenen Vlieses (gestorben 1658) bewegen, zur Verherrlichung eines großen Hoffestes ein Drama zu dichten; so hat man von dem Portugiesen *Francisco Manuel Mello* (geb. zu Lissabon 1611, gestorben ebendasselbst 1666), dem sehr fruchtbaren Verfasser vieler theologischen, historischen und moralischen Schriften, mehrere spanische Schauspiele, und ebenso glaubte der, an Philipp's IV. Hofe sehr beliebte lyrische Dichter *Luis de Ulloa* in die Schranken treten zu müssen, in denen nun einmal alle geistvollen Köpfe jener Tage ihr Talent bewähren wollten.

Unter den Dramatikern der Zeit Karl's II. ist auch *Don Fernando de Valenzuela* zu nennen, jener gewandte Abenteurer, der bei der Königin Mutter, *María Anna von Oesterreich*, so hoch in Gunst stand. Die Gräfin d'Aunoy sagt von ihm (nach der alten deutschen Uebersetzung): „Er war von

Natur ein trefflicher Poet, wie denn seine Verse voll artiger Affekte und viele davon durch den Druck herausgekommen, unter welchen vornämlich die Comödien berühmt sind, die er damals, als er bei der königlichen Frau Mutter in Gnade kam, zu ihrer Erziehung vorstellen lassen. — Es ließ auch dieser Favorit unterschiedliche von ihm selbst verfertigte Comödien aufführen, welche ein Jeder umsonst mit ansehen durfte; und gewiß, es war nichts so mächtig, der Spanier Herzen auf seine Seite zu bringen, als eben dieses, indem sie ungerne Liebhaber von solchen Schauspielen sind, und eher das Geld an ihrem und ihrer armen Weib und Kinder Maul ersparen, damit sie hierin ihre Lust büßen und auf das Fest einen theuren Platz mietzen mögen¹⁰⁷⁾.

Auch dramatische Dichterinnen haben wir anzuführen, namentlich die Andalusierin Anna Caro und die Mericanerin Juana Inez de la Cruz, welche beide von ihren Bewehrern „die zehnte Muse“ genannt wurden. Von der ersten hat man unter anderen eine Dramatisirung des Ritterromans vom Grafen Partinuples, welche von einem nicht gemeinen Aufschwunge der Phantasie zeugt. Die zweite, Nonne eines Klosters in Mexico, schrieb eine Reihe allegorischer Poas und ein Auto sacramental El divino Narciso¹⁰⁸⁾. Daß dieses Auto schön und romantisch ausgeführt sei, geben wir Bouterwek, der es besprochen hat, zu, aber nicht so richtig ist seine Behauptung, daß es alle ähnlichen Werke des Lope de Vega übertreffe und daß eine so gewagte Umklei-

¹⁰⁷⁾ Spanische Staatsgeschichte, beschrieben von der Gräfin d'Annon, Leipzig 1708. S. 61 und 62.

¹⁰⁸⁾ Sie sehen in der Sammlung ihrer Gedichte: Poemas de la unica Poetisa Americana, Soror Juana Inez de la Cruz, von welcher die dritte Ausgabe in Barcelona 1691 erschienen ist.

dung der katholischen Religionsideen in das Gewand der griechischen Mythologie bis dahin in Spanien noch nicht bekannt gewesen sei; denn in dieser Hinsicht hat es nichts vor unzähligen anderen Stücken dieser Gattung voraus.

Die Namen der übrigen am häufigsten vorkommenden Schauspieldichter aus der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. sind in folgendem Verzeichnisse enthalten:

Sebastian de Villaviciosa.
Francisco de Avellanada.
Fernando de Obila.
Carlos de Arcellano.
Juan de Ayala.
Manuel Freyre de Andrade.
García Rynar Pelez.
Francisco Gonzalez de Bustos.
Andrés de Baeza.
Jofes de Polca.
Salvador de la Cueva.
Antonio de la Cueva.
Juan de la Calle.
Francisco Almenez de Cisneros.
Miguel Gonzalez de Cunebo.
Geronimo de Cifuentes.
Ambrosio de Cuenca y Arguello.
Juan Hurtado Cisneros.
Antonio Cardona.
Diego Calleja.
Geronimo Cruz.
Gabriel del Corral.
Juan Antonio Correa.
Bartolomé Cortés.

Pedro Correa.
Francisco Castañares.
Antonio de Castro.
Juan Delgado.
Diego la Ducha.
Pedro Destinos y Loboja.
Diego Enriquez.
Rodrigo Enriquez.
Andrés Gil Enriquez.
D. Antonio Francisco.
Diego Gutierrez.
Vicencio Manuel Gonzalez.
Francisco Salado Garcés.
Luis de Guzman.
Juan de Horcojo.
Jacinto Hurtado.
Francisco de Planos y Baldes.
Macheco Leon y Calleja.
Gaspar Lopez Montejinos.
Manuel Morchon.
Gerónimo Nalo de Molina.
Juan Maldonado.
Doctor Francisco de Malaspina.
Jacinto Hurtado de Mendoza.
Jacinto Alonso Maluendas.
Plas de Mesa.
Felipe de Milan y Aragon.
Roman Montero.
Antonio de Ranclares.
D. Tomas Esforio.
Sebastián de Olivares.

Luis de Oviedo.
Alonso de Ossuna.
Marco Antonio Ortig.
D. Francisco Polo.
Doctor Martin Pregon y Cuervall.
Tomas Manuel de la Paz.
Joseph de Ribera.
Jusepe Rojo.
Joseph Ruiz.
El maestro Roa.
Maestro Fray Diego de Ribera.
Bernardino Rodriguez.
Felipe Sirardo.
Bartolome de Salazar y Luna.
Vicente Suarez.
Hernando de la Torre.
Gonzalo de Ulloa y Sandoval.
Manuel de Vargaz.
Francisco de Victoria.
Francisco de Villagas.
Melchor de Valdes Baldivieso.
Hernando de Vera y Mendoza.

Francisco Vances Candamo (geboren zu Sangu in Asturien 1662, gestorben 1709) beschließt nicht unwürdig die Reihe der Dichter aus der Blüthenepoche des spanischen Theaters, in welche wir ihn (da die Zeit seiner Wirkksamkeit schon mehr in die folgende Periode hineinreicht) mehr wegen des Gehalts seiner Werke, als nach chronologischer Genauigkeit stellen. In der That erblicken wir in seinen Dramen, wenn auch keine großen eigenthümlichen Vorzüge, doch einen schönen Abglanz von denen des Calderon; sie zei-

gen, was selbst ein Dichter von geringeren Mitteln leisten kann, wenn er sich mit Liebe und Hingebung nach einem großen Muster bildet. Fast alle Schauspiele des Candamo¹⁰⁹⁾ haben unterschiedenen Werth und verdienen eine nähere Betrachtung, aber der beschränkte Raum gestattet uns nur, ein Paar derselben zu erwähnen. Am vorzüglichsten möchte *Por su rey y por su dama* sein, zu welchem Stücke ein berühmtes Ereigniß aus der Regierungszeit Philipp's II., die Einnahme von Amiens, den Stoff hergegeben hat. Candamo fingirt, der tapfere *Porto Carero* sei in die Tochter des ersten Civilbeamten von Amiens verliebt und diese Leidenschaft sporne ihn an, die Eroberung eines festen Plazes von dieser Stärke zu versuchen. So vollbringt er denn, um seiner Geliebten zu beweisen, daß der Liebe nichts unmöglich sei, eine Reihe von Thaten, deren eine immer noch kühner, verwagener und romanhafter, als die andere ist. In der Scenensfolge, die sich aus diesem Motiv entspiunt, wird nun die Theilnahme immer mächtiger gespannt und das ganze Drama ist von einem lobernden Feuer der kriegerischen Begeisterung durchglüht, das auf der anderen Seite wieder durch den Ton der feinsten Galanterie gedämpft wird und sich mit ihm zu einem höchst

¹⁰⁹⁾ Sie stehen in der Sammlung: *Poesias comicas, obras posthumas de D. F. Bances Candamo*. Madrid 1773.

T. I. *Quien es quien premia al amor. La restauracion de Buda. Duelos de ingenio y fortuna. La virgen de Guadalupe. La piedra filosofal. Qual es afecto mayor, lealtad o sangre o amor. Por su rey y por su dama. El vengador de los cielos*. T. II. *La Xarretiera de Inglaterra. El Austria en Jerusalem. El esclavo en grillos de oro. El Sastre del Campillo*.

Mas vale el hombre que el nombre. El duelo contra su dama. S. Bernardo Abad. El Español mas amante y desgraciado Macias und mehrte autos und Zwischenspiele.

anziehenden Totaleffekt verschmilzt. — Als Ganzes weniger zu loben, wenn auch keineswegs ohne schöne Einzelheiten, ist *El duelo contra su dama*. Eine amazonenhafte Dame läßt sich von ihrem Geliebten, über dessen Untreue sie sich zu beklagen hat, schwören, daß er sie in einer Verkleidung, welche anzunehmen sie gezwungen sei, nicht verrathen wolle. Hierauf begibt sie sich in der Tracht eines Prinzen an den Hof ihrer Nebenbuhlerin und fordert ihren Geliebten zum Zweikampf. Dieser sieht sich nun in der Lage, entweder gegen die Geliebte kämpfen zu müssen, oder als ein Feigling dazulieben, oder den geleisteten Schwur zu brechen. Da ihm die Wahl der Waffen freisteht, so wählt er den Ausweg, sich ohne Schild und Rüstung und mit bloßer Brust auf dem Kampfsplatz einzufinden. Durch diesen Kunstgriff wird die raschbegierige Schöne entwaftet; zu gleicher Zeit hat der Geliebte, welcher nur deshalb gegen jene lau geworden war, weil er sie treulos geglaubt hatte, sich durch Thatfachen von der Irrigkeit seines Wahnes überzeugt, und reicht ihr als Gatte die Hand. — Besonders dauernden und allgemeinen Beifall scheint unter den Dramen des *Bances Cándamo* *El esclavo en grillos de oro* erhalten zu haben. Die Fabel dieses eleganten und anmuthigen Stückes läßt sich mit wenigen Worten erzählen. Camillus, ein sich weise dünkender und von den abstrakten Lehren der Philosophen verblendeter Römer, hat, unzufrieden mit der Regierung des Trajan, eine Verschwörung gegen diesen angezettelt. Der Kaiser entdeckt den verrätherischen Plan, läßt den Senat zusammenberufen und den Verbrecher vorführen, um ihm das Urtheil zu sprechen; wie groß aber ist das Ersäunen der versammelten Menge, als der Schuldige, statt, wie man erwartete, zum Tode verdammt zu werden, von Trajan zu seinem Mit-

regenten ernannt wird! Der weise und milde Imperator glaubt den Verhörten nicht besser züchtigen zu können, als auf diese Art. Camillus wird durch seine neue Stellung genöthigt, stets nur der Regierungssorgen zu gedenken, muß allen Freuden, deren Privatleute genießen, entsagen, sieht jede seiner Handlungen vielfachem Tadel unterliegen, muß bekennen, daß er unfähig sei, die ihm aufgebürdete Last zu tragen und bittet zuletzt den Trajan, ihn von derselben zu befreien. Der Kaiser, zufrieden mit dieser Demüthigung des Empörers, verzeiht ihm.

Nur mit einem Worte sei nun endlich noch der beinahe zahllosen Comödien anonymen Verfassers gedacht, welche der Zeit des Calderon angehören und zum Theil auf uns gekommen sind. Meisterwerke mögen sich unter diesen *Comedias de un ingenio* wohl nicht viele finden, einzelne poetische Funken, wie sie durch die Reibung so vieler Kräfte erzeugt wurden, glänzen aber auch in ihnen, und sie legen Zeugniß ab von dem allgemeinen dichterischen Geiste, der im damaligen Spanien waltete. Auf einzelne dieser Stücke einzugehen, ist uns, da selbst Hunderte von namhaften Autoren herrührender Comödien unberücksichtigt bleiben mußten, nicht verstatet.

So, bald länger verweilend, bald flüchtiger vorübergehend, haben wir das beinahe unübersehbare Gebiet der spanischen Dramatik während ihrer Blüthenperiode durchwandert. Möchte es uns gelungen sein, dem Leser einen lebendigen Einblick in diese bisher allzu wenig beachtete Region zu gewähren und die Aufmerksamkeit von neuem auf ein reiche Ernte und vielfachen Genuß versprechendes Feld der Poesie hinzulenken! Hier, am Endpunkte der Epoche, welche den bei weitem wichtigsten Theil unserer ganzen Aufgabe bildete, werde es uns denn auch vergönnt, noch einmal einen Rückblick auf die durchmessene Straße zu werfen.

Während eines Jahrhunderts — denn ungefähr diese Ausdehnung hat der Zeitraum vom Auftreten des Lope de Vega bis zu den jüngeren Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern des Calderon — besaßen die Spanier ein volksthümlich selbstständiges Drama, das ihnen im glänzenden Zauberbilde der Poesie alle großen Momente ihres Nationalseins, ihres geistigen und weltlichen Lebens vorhielt. Aus der Wurzel der Volksdichtung hatte sich dieses Drama als die eigentliche Fortsetzung derselben erhoben; ein riesiger Baum ragte es durch die ganze Welt der Erscheinung hindurch bis in den höchsten Himmel des Wunderbaren, seitwärts seine vielverzweigten Äste ausbreitend über drei Generationen, die sich in seinem Schatten labten; ein prismatischer Spiegel, fing es alle zerstreuten Strahlen, alle verhallenden Klänge der Dichtung auf, um sie in Bild und Wort lebendig zu erhalten. In vollen Jügen aus dem Quell der einheimischen Tradition und Geschichte schöpfend, machte es die Thaten- und gestaltenreiche Vorzeit zur Gegenwart und führte in lebendigster Wirklichkeit die Helden der Vergangenheit vor, die halbmythischen Künden der altergrausen Zeit wie die Thaten und Gescheide der späteren Jahrhunderte, die mehr und mehr in den Tag der Geschichte treten; den schönen Sagen von ritterlichen Kämpfen und Abenteuern, von Liebe und Verrath, von Minnedienst und Feindeshass lieb es neues, lebensvolles Sein; durch Bilder eherner, unzerbrechlicher Charaktere, gewaltiger, ungeheurer Thaten und Tugenden, sah es Sturzes vom Gipfel der Macht und der Größe, erschütterte und erhob es die Hörer, indem es ihnen im raschen Wechsel von Glück und Leid den fürchterlich gerachten Donnergang des Schicksals zeigte. Mit wie viel höherer Begeisterung, als dem Romanzensänger, mußte der Spanier dem dramatischen Dichter lauschen, da

dieser die Helden des Epos von dem Hintergrunde der Zeiten ablöste und sie ihm, den vollen, starken Klang der epischen Leiter mit dem süßen Ton der Lyrik verbindend, in der vollendetsten Form der Poesie unmittelbar vor Augen brachte. Aber auch das Leben der Gegenwart in allen seinen Beziehungen, in der ganzen Mannichfaltigkeit seiner Verhältnisse wußte dieses Drama in glanzvollen, farbenreichen, von dem Zauber der Dichtkunst verklärten Gebilden darzustellen, so daß die Wirklichkeit, von den Zufälligkeiten ihrer unmittelbaren Erscheinung geläutert, zu höherer Bedeutsamkeit erhoben wurde; und dann wieder stürzte es sich hinweg aus dem engen Jetzt und Hier in die fernsten Zonen und Zeiten, um in der Sage und Geschichte aller Völker zu schweben, oder in das gränzenlose, wunderbare Reich der Phantasie, um „dem lustigen Nichts eine Wohnstätte und einen Namen zu geben;“ oder es riß die Schranken des Endlichen ein, öffnete die Pforten des Himmels und der Hölle, ließ die Engel und Heiligen, ja die selige Himmelskönigin selbst herabsteigen, rief die düsteren Geister des Abgrundes empor, und zeigte die Kämpfe der Menschheit mit den Mächten der Finsterniß, aber droben den waltenden Schutz des göttlichen Geistes. Alle Gefühle, von dem höchsten Adel der Gesinnung und der sanftesten Zärtlichkeit an, bis herab zu der verrohten Leidenschaft und dem bittersten Hasse wußte es auf's überzeugendste zu schildern, alle Charaktere und Typen der Menschheit in überzeugender Wahrheit hinzustellen und so ein umfassendes Bild der hervorragendsten Erscheinungen des Lebens aufzustellen. Das Dasein mit allen seinen Regungen, mit dem unendlichen Reichthum seiner Zustände, das gesammte Treiben der Gegenwart wie die ganze ungeheure Vergangenheit in seinen Kreis ziehend, aber zugleich hinweisend

auf die Ewigkeit und hineinragend in die Zukunft, war das spanische Schauspiel ein universelles, nicht auf diese oder jene Classe, nicht auf die Gelehrten oder sogenannten Gebildeten, oder hinwiederum auf den rohen Haufen, sondern auf die Totalität der Nation berechnet; und so sympathisirte es mit dem Charakter, dem Glauben, der Denkweise, der Phantasierichtung, der Sitte und dem Geschmac der Nation, indem es, zuerst das Produkt aller dieser Elemente, nachher ihr zweiter Schöpfer und Bildner wurde. „Unser altes Drama — sagt ein patriotischer Spanier (Agustín Duran) — war für uns, was die Bibel für die Hebräer, was die Iliade und die Odyssee für die Griechen, das heißt ein Archiv des historischen, politischen, religiösen und moralischen Wissens der Nation, eine Uhr, deren Zeiger ihre wechselnden Schicksale, ihren Ruhm und ihre Unglücksfälle andeutete. In ihm vereinigten sich alle Töne und Abstufungen der Poesie; es verschmolzen sich in ihm die Tragödie, das Lustspiel, die bürgerliche und die novellenartige Comödie, ja die niedere Farce, indem alle Stände der Gesellschaft, vom höchsten bis zum geringsten, Platz fanden, ohne daß deshalb ein Uebelstand oder ein Mißverhältniß in die Theile des Ganzen gekommen wäre.“ ~ Diesem Drama hatte eine Reihe von Jahrhunderten auf dem Urboden aller Poesie, dem Geiste und Leben des Volkes, ein Fundament gelegt; auf solchem Grunde errichtete dann Lope de Vega, unterstützt von einer Schaar rüstiger Gefellen, ein wohlgefügtes, innerlich gegliedertes und allen feindlichen Angriffen trotzendes Gebäude; ihm nach aber folgte eine jüngere Generation und thürnte in consequenter Durchführung des ersten Planes einen neuen Bau auf den alten, daß er sich kühn und himmelsstrebend, Kuppel auf Kuppel über jenem erhob. War nun Madrid, als der Punkt, wo

sich alle Macht und aller Glanz der Nation concentrirte, der erste und Hauptschauplatz der dramatischen Kunst, so entstanden doch nach allen Seiten hin Pflanzschulen, welche die von der Hauptstadt ausgegangenen Anregungen in elektrischen Schlägen weiter leiteten und die Schöpfungen der großen Dichter zum Gemeingut des ganzen Volkes machten. Von den andalusischen Küsten an bis zu dem Fuße der Pyrenäen, vom Mittelmeere, wo es den catalonischen Strand bespült, bis an den westlichen Ocean saßen die Spanier mit leuchtendem Blick und hochschlopfendem Herzen vor Bühnen, auf denen sie ihr eigenes Sein in idealer Vollkommenheit und Energie erblickten, auf welchen ihnen in kühnen Bildern die großen Thaten ihrer Väter, die erhabenen Erinnerungen ihrer Geschichte entgegen traten, und ebenso auch die ganze Breite, der gegenwärtigen Wirklichkeit als glänzendes Panorama vor ihnen aufgerollt ward; und nie lässig waren sie, den Tribut ihres Dankes dazubringen an die Dichter, welche ihnen bald mächtige Aufregungen der Phantasie darboten, bald ihren Geist mit lieblichen Träumen umgaukelten, sie bald auf dem Flügel der Andacht emporhoben in überirdische Regionen, bald in Humor und heiterem Scherz mit ihnen tändelten. Eine ganz andere und vollere Beifallspende war hier zu erwarten, als in unseren Tagen; nicht von verschiedenen Classen, nicht von den höheren Ständen oder dem Pöbel, von den Kritikern oder der unangelehrten Menge ging sie aus, nein, ein ganzes Volk stimmte im Chöre zusammen, um sie zu ertheilen; zwischen Dichter und Zuhörern fand eine lebendige Wechselbeziehung Statt, welche jenen befeuerte, während sie diese hob; ein freier und frischer, die gesunde, allseitige Ausbildung befördernder und krankhaften Richtungen vorbeugender Lebensathem durchzog die dramatische Kunst; und so er-

fällte das Theater seine höchste Bestimmung, — es ward eine Nationalanstalt, der Lehrer und Bildner des Volks, der Abdruck und zugleich das Vorbild der Nation.

Nicht ohne Trauer werden wir nun die Grenze überschreiten können, jenseits deren der Verfall des spanischen Drama's eintritt; denn die Wahrnehmung dieses Verfalls zeigt uns zugleich die Auflösung des Volksgeistes, aus dem dasselbe hervorgeblüht war und seine Nahrung gezogen hatte. Mögen wir nun auch annehmen, (und die Betrachtung kann allein hierin einen Trost finden), daß der Geist einer Nation nach dem Abwerfen seiner bisherigen Gestalt einer höheren Entwicklung entgegengehe, so ist es doch gewiß, daß zwischen der Auflösung des früheren und der Bildung des neueren Zustandes stets eine Periode der Unsicherheit, des Schwankens und der Eithargie liegt, bei welcher der Beobachter nicht mit Freude verweilen kann.

Wie im vorigen Bande Notizen über die berühmtesten Schauspieler des dort behandelten Zeitabschnittes gegeben wurden, so ist dies nun für die zweite Hälfte der Blüthenperiode des spanischen Theaters zu wiederholen. Um den Leser zunächst noch einmal in die Mitte des spanischen Comödiantenlebens zu versetzen, geben wir hier auszugsweise ein um das Jahr 1649 geschriebenes Gedicht von unbekanntem Verfasser, welches von satirisch. a. Ausfällen auf das Schauspielwesen dieser Zeit und namentlich auf die Bühnenheldinnen und deren leichtfertige Verehrer wimmelt ¹²⁹).

„Die, welche sich dem Histrionenstande widmet und zu

¹²⁹) Pellicer, Tratado histórico etc., pag. 339. Wir geben hier nur das Hervorstechende von dem Inhalte dieser weitläufigen Satire, ohne uns Schritt für Schritt an den Text zu halten.

singen oder mit den Castagnetten zu klappern weiß, möge sich, wenn sie nur beweglich wie Quecksilber ist und lieblich zu lächeln oder durch anmuthige Geberden zu reizen weiß, für die Gebieterin dieser Welt halten. Es ist gar nicht nöthig, daß sie schön sei; genug, daß sie eine Schauspielerin ist; wer sollte einer Schauspielerin nicht zu Füßen fallen?“ So sang der zweiköpfige Gott Janus, und kaum vernahm es Men- guilla, ein niedliches Mädchen, das bestimmt war, eine He- lige zu werden, als sie ihr härenes Gewand bei Seite warf, wieder die Basquiña anlegte und unter eine Comödianten- bande ging. Sogleich ward sie von der ganzen sauberen Sipp- schaft umringt und, nachdem man ein strenges Examen mit ihr angestellt, für würdig proclamirt, eine Bahvodin zu sein. Dann aber stieg ein Gracioso auf einen Koffer und hielt ihr folgende Anrede: „Señora Doña Menga, sei Sie uns will- kommen! Aber wenn Sie glaubt, hier bei uns Rosen zu pflücken, weil Sie uns mit Hittersaat angethan sieht, so irt Sie sich gewaltig; denn das Leben, das wir führen, ist wahr- haftig kein Leben zu nennen, das wird Sie gleich in der ersten Woche an Ihrem Solde, am Mittags, wie am Nachessen spüren. Früh Morgens wird Sie aufstehen und einen ganzen Stoß Rollen einstudieren müssen, und wenn es auch bei uns keine Kloster-Clausur gibt, so darf Sie sich doch nicht einbil- den, daß Sie deshalb freier sein werde; Sisyphus an seinem Felsen ist nicht gebundener, als wir, denn nie haben wir an irgend einem Orte Ruhe, außer an den allerelendesten; oft müssen wir mit leerem Magen marschiren, und selbst im kal- testen Winter gönnt man uns keine Raft. Aber freilich, das ist wahr, sobald wir in eine vollreiche Stadt kommen, stört sich der Himmel auf; dort, holde Doña, werdet Ihr vor Ab- lauf des dritten Tages Liebeserklärungen in Prosa und Ver-

sen erhalten; vor Allem in Madrid, dieser Stadt der Kürken, wird man Euch in Silber fassen: glaubt jedoch nicht, daß Ihr deshalb in Lust und Behagen werdet leben können; das Spielen ist eine so mühsame Sache, daß uns nach dreihundertger Fein auf dem Theater das Hirn schwindelt; das Auswendiglernen nimmt uns die Morgen hin, zur Zeit der Siefla müssen wir uns schminken und zum Essen und Schlafen finden sich kaum Augenblicke. Auf dies Alles, mein Mädchen, mußt Du Dich gefaßt machen, wenn Du bei dem Entschlusse, in unseren Stand zu treten, beharrst; und dabei habe ich noch nicht die Gänge in den Palast und zu vornehmen Herrn gezählt, welche mehr lästig als einträglich sind; welche Pein! wenn wir eben erst einen Kampf mit tausend wilden Bestien bestanden haben, so steht uns ein neuer mit noch schlimmeren bevor! Hieraus entsinn dich denn, mein Kind, wie wenig läßt das Gold ist, das deine Glieder umhüllt!“ So sprach der Gracioso mit gemessenem Ton, und die junge Schöne wechelte ihr Antlitz nicht, vielmehr klatschte sie ihm mit der überrigen Schauspielerversammlung Beifall zu; als aber der Applauss verhallt war, sprach sie mit redbeliger Zunge: „Herr Vater, ich weiß wohl, daß Ihr mich in guter Absicht von diesem Pfade ablenken wollt; aber ich bin geharnischt gegen alle Mühsal und vertraue auf meinen Liebreiz, der mir in meiner blühenden Jugend Ruhm eintragen und für später eine glänzende Zufluchtsstätte bereiten soll, wenn es mir gelingt, mir einen Grafen zum Lebensgefährten zu kapern. Mein Gesicht — seht her, es ist nicht geschminkt — verspricht mir einen guten Ertrag, und das geschickte Sainete meiner Hüfte ist der sicherste Liebespfeil; wenn ich aber erst die Castagnetten zu schlagen anfangen, so werde ich Stoff zu tausend Novellen geben, und selbst ein Rathhäuser wird mir nicht wider-

stehen. Wohlan denn, meine Prinzessinnen, da mich das Schicksal zu Eurer Genossin macht, so gebt mir sogleich meine Rolle; ich kann den Augenblick des Auftretens nicht erwarten! Sobald sich mir die Schranken öffnen, will ich das Theater zu einem Kampfplatz machen, in welchem mir keine Seele ungetroffen bleiben soll; und Eure Bühne soll Dinge schauen, wie man sie bis auf den heutigen Tag von Thule bis nach Baktra noch nicht erlebt hat. Man fordere, was und wen man sehen wolle, ich bin bereit, Alles, was irgend verlangt werden kann, in glänzender Sprache, Handlung und Geberde zu zeigen! Den Meder, den Perser, den Maceronier und den Gothen findet man auf der Bühne in besserer Gestalt, als in der Geschichte; sie drängt in nicht einmal vier volle Stunden Begebenheiten zusammen, welche sonst lange Annalen füllen, und die Pausen der Rede werden noch von sonoren Harmonien erfüllt, welche dem Winde Wohlklang leihen. Was also willst du, böswilliger Tadler, der du dich von so vielem Entzücken abwendest? Sei überzeugt, wenn ich als Infantin geboren und nachher Schauspielerin geworden wäre, ich würde glauben, meinen Stand gebessert zu haben! Wie aber kann man erst an Ordensregel und Nonnenschleier Gefallen finden! Dort ist man immer von Epäbern umgeben, und das Sprachgitter läßt nicht die kleinste Aeußerung von Lust durchschlüpfen; hier aber, ihr Blumen, steht ihr im Freien, und beständiger Thau schmückt euch mit frischem Grün. Dies überlegend, entschloß ich mich, meinen Wohnort zu verändern und die Wüste mit dem frischen Quell zu vertauschen. Zwar weiß ich wohl, daß dies nicht der Weg zu dem Ziele ist, nach dem wir streben sollen, daß er vielmehr zum Abgrunde führt: aber, Freundinnen, so lange wir jung sind, laßt uns lieben und leben; später mag der Himmel es fügen, daß wir daselbe werden, was die Balthara.“

Hiermit endigte Menguilla ihr Geschwätz, und die ganze Bande staunte erfreut und verwundert ihre Rede an; dann drängten sich Alle im Kreise um sie her und riefen sie zu ihrer Königin aus; vier Männer erhoben sie auf ihren Schultern und stellten sie unter Musik und Gesang auf einen hohen Schrank; der Director der Truppe aber sprach, wie folgt: „Welcher Glücksfall, ihr Freunde, den ich mit meiner Beredsamkeit nicht genugsam preisen kann! In so harten Jahren so viel Verstand, und bei so reifem Urtheil so große Schönheit! Eurer Ehre bin ich es schuldig, daß ich dies Mädchen in Eure Mitte aufnehme. Hunderttausend Dinge können wir mit ihr anfangen. Als Schauspielerin kann sie agiren, und als Tänzerin, die Daumen mit Castagnetten bewaffnet, sich in Millionen Wirbeln drehen; das wird die Theaterbesucher entzücken und bestimmen, rascher zu Tausenden wiederzukommen, und so werden wir unsere Cassen füllen. Ja, ich bin sicher, daß unsere Kleine mit der Stimme, mit den Küßen und mit den Gerberden Siege davontragen wird; dafür liefert schon die Probe, die sie uns heute gab, einen glänzenden Beweis. Wohlan denn, Freunde, gebe ihr zu thun, daß sie mit Worten und Tänzen alle Schauspielerinnen besiege. Für's Erste scheint es mir jetzt am angemessensten, daß wir, bevor wir die Residenz betreten, einen Durchzug durch das Königreich halten und die Stücke, welche unsere Kleine einstudirt, in den geringeren Ortschaften auführen; von dort aus wird dann ihr Ruhm sich weiter und weiter verbreiten, wie eine Blase, die unter dem Hauche der Kinder anschwillt, und so werden wir endlich, wenn Alles nach Wunsch ausfällt, Gott den gelobten Dank abstatten und der Welt ein Schnüppchen schlagen, weil wir ihr das Beste entföhrt haben.“

Manche ergötzliche Züge aus der spanischen Dictionen-

welt ließen sich noch aus den Loas und Zwischenspielen des schon genannten Benavente sammeln. In einer Loa dieses Dichters z. B. läßt der Schauspieldirektor Roque de Figueroa alle Mitglieder seiner Gesellschaft nach einander aufmarschiren, indem er ein jedes besonders charakterisirt; am Schlusse müssen auch der Souffleur, der Garderobe-Aufseher, der Cassenehmer und die Theaterbedienten erscheinen, und endlich werden gar die Koffer und Kleider der sämtlichen Diktionen hervorgeholt, um dem Publikum ihre Reverenz zu machen. In einer anderen findet sich folgende Anrede an die Zuhörerschaft: „Senat, Auditorium, Hörer, Amphitheater, Coliseum, Galane, Damen, Dienstmädchen, Vornehme, Edle, Plebejer, Hauben, Rappen, Kapuzen, Musketen, nicht Musketiere, euch Alle bitten wir um Verzeihung“¹¹¹⁾! In einer dritten sagt ein zaghafter Schauspieler: „Ach! ich sterbe, meine Herren, denn ich sehe Visionen, sehe schon die Musketiere, wie sie die Pfeifen an die Jungsenspitze setzen“¹¹²⁾.

Viele der Schauspieler aus der Zeit des Lope de Vega, die schon im vorigen Bande genannt worden sind, lebten noch bis so tief in, das siebzehnte Jahrhundert hinein, daß sie auch

¹¹¹⁾ Senado, Auditorio, Oyentes,
Amiteatro, Coliseo,
Galanes, damas, fregonas,
Ilustres, nobles, plebeyos,
Tocas, Gorras, Caperuzas,
Mosquetes, no mosqueteros,
Todos pedimos perdon.

¹¹²⁾ Ay que me muero, señores
Porque veo ya visiones,
Veo a los Mosqueteros,
Que en el pico de la lengua
Tienen ya los silvos puestos.

noch in den Dramen des Calderon und seiner Zeitgenossen auftreten konnten. Den früher verzeichneten Namen könnte nun noch eine beträchtliche Liste von solchen hinzugefügt werden, welche vorzugsweise oder ausschließlich der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. angehören; aber nur von den wenigsten dieser Schauspieler und Schauspielerinnen sind uns irgend erhebliche Nachrichten aufbewahrt worden, und das bloße Aufzählen von Namen ermüdet; wir beschränken uns daher im Folgenden auf Hervorhebung der allerberühmtesten.

Sebastian de Prado, eben so wegen seines vorzüglichen Spiels und seiner Körperschönheit auf den Brettern gerne gesehen, als auch wegen der Eleganz seiner Sitten und wegen seines edlen Charakters im Privatleben geachtet. Sein Rollenfach war das der Galane oder ersten Liebhaber, und in diesem stand er dem Alonso de Olmedo (dem Sohne des schon im vorigen Bande genannten Olmedo) als Nebenbuhler gegenüber. Im Jahre 1659 ging er mit Ludwig's XIV. Gemahlin Maria Teresa, der Tochter Philipp's IV., als Anführer eine Comédiantentruppe nach Paris und gab daselbst längere Zeit hindurch Vorstellungen. Mit reichlicher Ernte von Geld und Beifall nach Spanien zurückgekehrt und auch hier wieder mit Enthusiasmus begrüßt, faßte er doch den Entschluß, den Schauplatz seiner Triumphe zu verlassen, und wurde im Jahr 1675 Mönch in einem Madrider Kloster. Auf einer Reise nach Rom, die er in Geschäften seines Ordens unternahm, starb er zu Livorno 1685.

Maria Calderon, die berühmteste, durch ihre Verbindung mit dem Könige selbst in der politischen Geschichte Spaniens eine Rolle spielende Actrice aus der Zeit Philipp's IV. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieser Fürst ein Liebesverhältniß mit der schönen, von vielen Verehrern umschwärm-

ten Maria unterhalten hat; in einem Spottverse, den die Gräfin d'Anjou mittheilt, heißt es sehr bitter:

Un Frailo y una Corona,
Un Duque y un Cartelista
Anduvieron en la lista
De la bella Calderona.

Ein Sprößling dieser königlichen Liebe war der bekannte, seinem älteren Namensverwandten so unähnliche, Don Juan von Österreich, der sich nach dem Tode seines Vaters in den Palast-Intriquen zwischen der Königin Mutter, dem Vater Reichtum, dem Admiral von Castilien und anderen Großen so bemerklich machte. Maria Calderon trat bald nach der Geburt dieses Sohnes (1629), um die Fehlritte ihres früheren Lebens gut zu machen, in ein Nonnenkloster, welchem sie später, allgemein geachtet, als Äbtissin vorstand.

Barbara Coronel, gewöhnlich „die Amazone“ genannt, weil sie, unzufrieden mit der Schwächlichkeit ihres Geschlechts, fast immer Männerkleidung trug und selten anders, als zu Pferde gesehen wurde. Besonders zeichnete sie sich in solchen Rollen aus, welche ihrem wilden und mannhaften Charakter zusagten. Sie starb 1691, nicht ohne den Verdacht mit in's Grab zu nehmen, daß sie ihren Mann vergiftet habe.

Francisca Bezón, eine der geachtetsten Künstlerinnen, welche je die spanischen Bretter betreten haben. Sie hieß mit wahren Namen nicht Bezón, sondern war, nach dem Chronisten der mehrgenannten Bruderschaft, „die Tochter eines der berühmtesten und edelsten unter den Dichtern, welche zur Zeit Philipps IV. die Theater mit Comödien versahen“¹²³⁾, und wurde im Geheimen von Juan Bezón, einem Schau-

¹²³⁾ Vielleicht des Calderon?

spieler in der Gesellschaft des Christoval de Avendaño, erzogen. Früh betrat sie die Bretter, und schon in sehr jungen Jahren galt sie in den Rollen der ersten Liebhaberin für unübertrefflich. Später ging sie mit der Truppe des Sebastian de Prado nach Frankreich und spielte daselbst elf Jahre lang unter allgemeinem Beifall.

Den folgenden Namen der gepriesensten und am häufigsten genannten Comödianten und Comödiantinnen aus der Zeit Philipp's IV. und Karl's II. können wir theils gar keine, theils nur wenige flüchtige Notizen hinzufügen; Felicer, aus dem wir mit Hinzuziehung der Zwischenspiele von Benavente schöpfen, theilt zwar allerhand über dieselben mit, aber kaum irgend Etwas, was von besonderem Interesse wäre.

Lorenzo Hurtado, noch einer von den Gründern der im vorigen Bande so oft erwähnten *Cofradie de Nuestra Señora de la Novena*, der aber die übrigen Stifter dieser Bruderschaft um ein Langes überlebt zu haben scheint und auf dem *Buen Retiro-Theater* eine bedeutende Rolle spielte. — Anna, Feliciano und Micaela de Andrade, drei als Sängerinnen und Schauspielerinnen berühmte Schwestern, denen von ihren Verehrern der Beinamen der drei *Gracias* gegeben wurde. — Vicente Domingo, ein beliebter *Gracioso*. Von ihm erzählt man folgende Anekdote. Er hatte früher als Trompeter in dem spanischen Heere gedient und befaßte die Liebe zu diesem Instrumente bei; als er nun einst mit einer Histrionentruppe das Land durchzog, gewahrte er in der Ferne eine Räuberschaar, forderte seine Begleiter auf, sich mit sammt ihren Pferden und Maulthierern in Reihe und Glied zu stellen, und stieß auf militärische Art in die Trompete; dies erschreckte denn die Banditen dergestalt, daß sie die Flucht ergriffen. — Die Brüder *Torrella*, welche sich so ähnlich

saben, daß man sie kaum von einander unterscheiden konnte, und durch diesen Umstand das Publikum besonders bei der Ausführung der Rollen des Brüderpaars in *Lope's Palacio confuso* ergözten. Sie spielten in der Truppe des im vorigen Bande genannten *Roque de Figueroa*. — *Bartholomé Romero*. — *Perez*. — *Francisco Lopez*. — *Pedro Ascanio*. — *Antonio de Prado*. — *Anna de Barrios*, eine geborene Neapolitanerin. — *Clara Camacho*, eine Valencianerin, von welcher erzählt wird, sie sei bei der Darstellung eines Auto plötzlich so von Andacht ergriffen worden, daß sie beschloßen habe, der Welt zu entsagen. — *Antonia Infante*. — *Eufrosia Maria de Reyna*. — *Joseta Morales*. — *Juan Gallo*. — *Manuela de Acuña*. — *Manuela Escamilla*, aus einer Familie, welche mehrere ausgezeichnete Schauspieler und Schauspielerinnen hervorgebracht hat. — *Maria de los Reyes*. — *Mariana Romero*. — *Micaela Hernandez*.

Noch haben wir Einiges über den Einfluß des spanischen Theaters auf die Bühnen des übrigen Europa zu sagen. Dieser Einfluß gab sich gegen die Mitte und von da abwärts bis an das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in noch viel größerer Ausdehnung und Stärke kund, als während der im vorigen Bande unserer Geschichte behandelten Periode; wir wollen uns jedoch nicht streng an die Grenzen des vorliegenden Zeitabschnittes binden, sondern sowohl Einiges, was bisher übergangen wurde, nachholen, als auch sogleich in das achtzehnte Jahrhundert mit hinübergreifen.

Hören wir zunächst, was der mit dem Theaterwesen von ganz Europa so genau bekannte *Miccoboni* schon vor mehr als

hundert Jahren über diesen Gegenstand sagte: „Das spanische Theater besitzt eine unzählbare Menge von Intriguen-Stücken, aus denen die Dichter aller Nationen als aus unverfügbaren Quellen schöpfen können. Die spanischen Dramen, welche durch den Adel der darin vorkommenden Personen oder durch die Art der Verwickelung und Handlung einer höheren Gattung angehören, können als Muster der Tragikomödie und Tragedie dienen, und Italiener wie Franzosen haben sie sehr benutzt. Die spanische Bühne hat daher trotz ihrer Regellosigkeit den Ruhm, sowohl durch die Originalität ihrer Ideen, als durch die erstaunliche Anzahl und Mannichfaltigkeit der Sujets, welche ihr ausschließlich angehören, die große Lehrerin aller Dichter und das große Muster aller Theater von Europa gewesen zu sein. — Schon aus den Nachahmungen der spanischen Stücke erkennt man leicht, wie eigenthümlich die Ideen in ihnen sind und mit welcher Leichtigkeit die spanischen Dichter ihre Sujets erfinden. Es ist sehr selten, daß man unter der großen Zahl ihrer Comédien eine findet, deren Idee anderswoher genommen wäre; im Gegentheil haben die Spanier alle Dichter von Europa mit ihren Erfindungen versehen ¹²⁰⁾.“

Der Beschmack an spanischen Schauspielen ward in Italien schon gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts sehr herrschend. „Anfänglich — sagt Salfi — wurden die spanischen Comédien vornämlich in den italienischen Provinzen gespielt, in welchen Spanien politisch wie literarisch Obersege gab; aber allmählig verschaffte ihnen die Langeweile der Italiener an dem Hergebrachten und die Sucht nach dem

¹²⁰⁾ Riccoboni, *Réflexions sur les divers théâtres de l'Europe* pag. 66 et 68.

Neuen ein breiteres Terrain, und sie begannen, das romantische System auf den Ruinen des classischen aufzupflanzen. Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts erschienen mit glücklichem Erfolg: *La Donna Costante* und *L'amante furioso* von Raffaele Verghini, *L'Erosilomachia*, *La prigione d'Amore* und *I morti vivi*¹⁵⁵⁾ von Eforza d'Erì, so wie noch andere ähnliche Stücke. In diesen Comedien sah man bald ein verzeichelndes Mädchen, das sich lebendig begraben läßt, um einer verhassten Heirath zu entgehen, bald einen unglücklichen Liebhaber, der sich als Dieb zum Galgen führen läßt, weil er kein anderes Mittel weiß, um die Ehre seiner Dame zu retten¹⁵⁶⁾. Im siebzehnten Jahrhundert nahm diese Richtung des Geschmacks immer mehr überhand, und statt regelmäßiger Tragödien und Comedien sah man in Italien nur noch die *Azioni*, welche gewöhnlich reali, reali comiche oder tragiche-comiche genannt wurden und sammtlich knechtische Uebersetzungen oder übertriebene Nachahmungen spanischer Schauspiele waren¹⁵⁷⁾.

Gehen wir zu dem uns hier zunächst beschäftigenden Zeitraum fort, so konnten wir eine beträchtliche Lücke von italienischen Dramen liefern, welche den Casilianischen Ursprung deutlich und unzweifelhaft verrathen; wir begnügen uns jedoch mit folgenden Auführungen. Die zwischen 1652 und 1672 erschienenen Comedien des Neapolitaners Giambattista Pasca: *Il Cavalier trascurato*, *La Taciturnità loquace*, *Il Figlio della battaglia* (nach dem *Hijo de las Batallas* von Jacinto Cordero), *La salva accusa data alla Duchessa di*

¹⁵⁵⁾ Nach Lopez's *Muertos vivos*.

¹⁵⁶⁾ Dies spielt vermuthlich auf eine Nachahmung von Montalvan's *No hay vida como la honra en*.

¹⁵⁷⁾ Salfi, *Saggio Storico critico della Commedia italiana*.

Sannonia (nach *Gurvara's Cumplir das obligaciones*) sind sämtlich Nachahmungen spanischer Originale; ebenso die gleichzeitigen Schauspiele von *Raffaele Tauro: Le ingelosite speranze, La Contessa di Barcellona* (wohl nach *Moretto's Desden con el desden*), *Fingere per vincere, Isabella o la Donna più costante, La falsa Astrologia* (nach *Calderon's Astrologo fingido*). *Vionardo de Vionardis* gab 1674 seinen *Finto Incanto* nach dem *Encanto sin encanto* des *Calderon's*. Der *Kanonikus Carlo Celano* (geb. zu Neapel 1617 und gestorben 1693) lieferte verschiedene Bearbeitungen spanischer Comedien, wie: *L'ardito Vergognoso, L'infanta villana, Chi tutto vuol tutto perde* (wohl nach *Pope's Quien todo lo quiere*), *La Forza del sangue* (vermutlich nach *Guillen de Castro*), *La Zingaretta de Madrid* (nach *Mentalvan oder Solis*), *Proteggere l'Inimico* (nach *Solis*), *Il Consigliere del suo male. Angela d'Orso's Con chi vengo, vengo* (Ferrara und Bologna 1669) ist eine Uebersetzung von *Calderon's Con quien vengo vengo*, und dasselbe Stück ist außerdem noch unter demselben Titel von *Michele della Barra* (Napoli 1665) für die italienische Bühne bearbeitet worden. Gleichfalls Uebersetzungen oder Nachahmungen spanischer Originale sind die Mehrzahl der Schauspiele des *Toscaners Pisani*, des *Neapolitaners Ignazio Capaccio*, des *Cataneser Pietro Capaccio*, des *Amalitaners Tommaso Cassi*, des *Onofrio di Castro* und des *Andrea Ferrucci*. Der Letztere überlegte ihm Jahre 1678 den *Burlador de Sevilla* von *Tirso de Molina*, ein Stück, das übrigens schon früher in Italien bekannt gewesen sein muß, da es nach *Riccoboni* (*Hist. du théâtre italien* I. 85) zuerst durch italienische Schauspieler nach Paris gebracht worden ist. Auch die improvisirenden Histrionen der *Commedia del arte* benachti-

ten sich der spanischen Schauspielskiffe und setzten sie nach ihrer Weise in die Scene, so daß, nach Signorelli, der Graf von Saldaña und Bernardo de Cárpio zwischen Alectrin und Pantalon figurirten¹¹⁹⁾. Diese Vorliebe für die Erfindungen der Spanier zog sich in Italien bis in's achtzehnte Jahrhundert hinüber, und noch 1740 sagte der mit der Bühnenliteratur seines Landes sehr vertraute Riccoboni: „Seit hundert und dreißig Jahren sind die dramatischen Werke der Italiener fast nichts als Uebersetzungen spanischer Schauspiele. Der Geschmack an dem spanischen Theater, welches allerdings seine großen Vorzüge hat, ist in Italien bis zum äußersten Grade der Extravaganz getrieben worden, und die Menge der italienischen Schauspiele dieser Gattung ist unzählbar¹²⁰⁾.“ Es gingen spanische Stücke durch Vermittelung des italienischen Theaters in Paris auf die französische Bühne über; so Calderon's „Leben ein Traum“, das zuerst 1717 in einer Prosa-Uebersetzung von den Italienern gespielt, dann von Guculette in's Französische übersezt und 1732 von Volff in Alexandrinern versificirt wurde¹²¹⁾. Der Alcalde de Zalamea wurde zur italienischen Oper verarbeitet und die Casa con dos puertas als Improptu auf die Pariser italienische Bühne gebracht¹²²⁾. Später drängten die Lustspiele Chiari's und Goldoni's die spanischen Comedien in den Hintergrund; aber der größte dramatische Dichter, den Italien je hervorgebracht, Carlo Gozzi, wußte die schon so vielfach ausgebeu-

¹¹⁹⁾ Signorelli, *Storia critica de' teatri*, Napoli 1813, Tom. VI. pag. 344 ff.

¹²⁰⁾ Riccoboni, *Réflexions historiques sur les divers theatres de l'Europe*, pag. 20 und 30.

¹²¹⁾ Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien*, T. III. p. 307.

¹²²⁾ Id. *Réflexions etc.*, pag. 64.

tete Kunzgrube von neuem und nicht ohne Glück zu benutzen; seine *Due notte affannose* sind nach Calderon's *Gustos y disgustos non no mas que imaginacion*; sein *Publico secreto* und sein *Eco o Narcisso* geben sich schon durch den Titel als Nachahmungen von Stücken desselben Dichters kund; seine *Principessa filosofa* ist nach Moreto's *Desden con el desden*; auch von Tirso's *Zelos con zelos se curan* gab er eine Bearbeitung.

Waren schon Lope de Vega und dessen Zeitgenossen in Frankreich sehr stark benutzt worden, so war der Gebrauch, den man daselbst von Calderon und den Späteren machte, doch noch viel ausgedehnter. Die meisten der Dichter, die sich auf diese Art jenseits der Pyrenäen zu bereichern wußten, sind schon im vorigen Bande genannt worden; aber noch viele Andere schlossen sich an diese an, und man kann ohne Uebertreibung behaupten, daß nur wenige französische Dramatiker des siebzehnten Jahrhunderts sein möchten, die nicht aus jener Quelle geschöpft hätten. Man hat gesagt, Racine habe, der einzige unter den älteren Schauspielschreibern Frankreichs, die Spanier gar nicht gekannt, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren. Wir vermögen das Gegentheil, daß er unmittelbar aus dem Spanischen geschöpft habe, nicht zu beweisen; allein es ist gewiß, daß er den *Notrou* stark benutzt und die Motive zu ganzen Scenen aus ihm genommen hat; da nun *Notrou's* Dramen fast sämmtlich Bearbeitungen französischer Stücke sind, so wird Racine hierdurch, wenigstens mittelbar, den Spaniern gleichfalls verpflichtet¹⁴⁷). — In Bezug auf unseren Gegenstand im Allge-

¹⁴⁷) Da es hier nicht der Ort ist, durch Analyse ganzer Scenen zu zeigen, in wie ausgedehntem Maße *Notrou* dem Racine zum Vorbilde gedient hat (s. darüber Raynouard im *Journal des Savans*, 1823), so mögen nur folgende einzelne Beise, die der spätere Dichter entweder als

meinen lassen wir den feuch für seine Nation so sehr eingenommenen Linguet reden. „Die Franzosen — sagt er — verdanken den Spaniern hundertmal mehr, als allen andern Euro-

Reminiscenzen oder absichtlich von dem früheren aufgenommen hat, unsere Behauptung im Allgemeinen betreffend:

Rotrou: On ne repasse point le noir fleuve des morts.

(Le heureux naufrage, acte II, sc. 3.)

Racine: On ne voit point deux fois le rivage des morts

(Phèdre, acte II, sc. 3.)

Rotrou: D'éternel entretien à la race future.

(L'innocente, infidélité, acte V, sc. 3.)

Racine: L'éternel entretien des siècles à venir.

(Iphigénie, acte I, sc. 3.)

Rotrou: Heureux qui satisfait d'une basse fortune.

(Crisante, acte II, sc. 1.)

Racine: Heureux qui satisfait de son humble fortune.

(Iphigénie, acte I, sc. 1.)

Rotrou: Sait trouver . . . le chemin de son cœur.

(Agélaüs de Coloss, acte V, sc. 3.)

Racine: Aricie a trouvé le chemin de son cœur.

(Phèdre, acte IV, sc. 3.)

Rotrou: Et vous pouvez avoir des passe-temps plus doux.

(Célie, acte III, sc. 4.)

Racine: Eh quoi! n'avez-vous pas des passe-temps plus doux?

(Athalie, acte II, sc. 7.)

Rotrou: S'il vous souvient pourtant que je suis la première

Qui vous ait appelé de ce doux nom de père.

(Iphigénie, acte IV, sc. 4.)

Racine: Fille d'Agamemnon, c'est moi que la première,

Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.

(Iphigénie, acte IV, sc. 4.)

Rotrou: C'est être criminel que d'être soupçonné.

(Belisaire, acte V, sc. 3.)

Racine: Dès qu'on leur est suspect on n'est plus innocent.

(Athalie, acte II, sc. 3.)

paischen Völkern. Es unterliegt keinem Zweifel, daß alle die guten Schriftsteller, deren Werke die Aurora des schönen Tages von Ludwig's XIV. Regierung bilden, bei den Castilianern, und zwar allein dort, in die Schule gegangen sind. Voltaire, Fenicrade u. s. w. waren so zu sagen mehr Spanier, als Franzosen. Die spanische Sprache war damals in Paris so verbreitet, wie die unsrige; sie war das Lieblingsidiom aller Gebildeten, und ihr Einfluß theilte der französischen eine bis dahin unbekannte Weichheit und Nüchternheit mit. Unsere Novellen jener Zeit, in denen man oft eine Kraft und Zartheit findet, wie man sie heut zu Tage nicht mehr kennt, sind fast alle aus dem Spanischen übersezt, oder in Erzählung umgewandelte Dramen; auf diese Art hat z. B. Le Sage viele spanische Comedien bearbeitet und seinen Stil Nas damit herrichert, wie denn seine Geschichte der Aurora von Guzman Wort für Wort aus Moreto's Lustspiel *Todo es candor* Amor gezogen ist. Aber es ist seltsam, daß dieselben Schriftsteller, welche so gut in Prosa übersezten, dieselben Productionen gänzlich verunstalteten, sobald sie sie dem Theater anpassen oder in Versen wiedergeben wollten. In dieser Hinsicht sind die Spanier nicht glücklich gewesen, und man darf sich wundern, daß diejenigen ihrer Stücke, welche von Scarron und seinen Nachfolgern übersezt worden sind, den Franzosen nicht für immer die Lust benommen haben, aus dieser Quelle zu schöpfen. Nehmen wir z. B. Scarron's Bearbeitung des *Amo criado* von Rojas, welche den Titel *Jodelet Maitre et Valet* führt! Man glaubt kaum, mit wie

Betron: *Et le traiter me laisse ain de m'étouffer.*

(Crisante, acte I, sc. 3.)

Rogine: *L'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.*

(Britannicus, acte IV, sc. 3.)

vielen Niedrigkeiten und Gemeinheiten der Uebersetzer seine elende Nachahmung beschmutzt hat. Oder man vergleiche die *Fausse apparence* des Scarron mit Calderon's *No niempro lo peor es cierto*, um zu sehen, in wie hohem Grade dieser unbarmherzige Mensch das Talent besaß, Alles, was er berührte, zu verderben und die Originale, denen er die Schmach einer Uebersetzung antbat, zu verschlechtern.“

Führen wir nun, ohne hier Ansprüche auf Vollständigkeit zu machen, und mit Uebergang von Corneille's *Heraculus*, so wie der schon in dem Artikel *Rojas* und sonst vorgekommenen Beispiele, einige der bemerkenswertheften Entlehnungen der Franzosen aus Calderon und seinen Zeitgenossen an! Thomas Corneille brachte 1651 den *Astrologo fingido* als *Le feint Astrologue* und El Alcaide de sí mismo als *Géolier de soi même* zur Aufführung. Dasselbe Stück fand in demselben Jahre noch einen andern französischen Bearbeiter in Scarron, dessen Drama *Le Gardien de soi-même* heißt. Lambert's 1660 aufgeführte *Magie sans magie* ist nach Calderon's *Encanto sin encanto*. Der zweite Akt von *Casa con dos puertas* ward von Thomas Corneille zum vierten seiner *Engagements du Hasard* benutzt. Dieses Stück ist übrigens, wie schon der Titel besagt, dem Hauptinhalte nach, aus Calderon's *Empeños de un Acaso*. *La dama duende* wurde im Jahre 1641 unter dem Titel *l'Esprit follet* von d'Uville, und später von Hauteroche als *La dame invisible* auf die französische Bühne gebracht. *Peor está que estava* ward 1655 von Boiérobert als *Les apparences trompeuses* und nachher von Le Sage, als *Don César des Ursins* umgearbeitet. In dem *Point d'Honneur* von Le Sage sind zwei Dramen des *Rojas* verschmolzen; die in dem *Théâtre espagnol*

desselben Autors enthaltenen Comödien gehören, insofern sie sich selbst für Uebersetzungen geben und nicht für die Bühne berechnet sind, nicht hierher; wohl aber muß erwähnt werden, daß seine selbstverfundenen Intriguensstücke, wie *Crispin rival de son maître* und andere durchaus die Manier der Spanier verrathen. — Zu Molière's *Femmes savantes*, hat neben Pope's *Melindres de Belisa*, Calderon's *No hay burlas con el Amor* und Zarate's *La Presumida y la Hermosa* als Vorbild gedient. Die *Lances de Amor y Fortuna* fanden im Jahre 1657 zwei französische Bearbeiter an Poirebert und Quinault; die Stücke selber führen die Ueberschrift: *Les coups d'Amour et de Fortune*. Quinault bearbeitete den *Galan Fantasma* unter dem Titel *Le Fantôme amoureux*. — Nach Moreto's *Apréhension de la voz* gab Thomas Corneille im Jahre 1653 seinen *Charine de la voix*, nach eben dessen *Marques del Cigarral* Scarron im Jahre 1652 seinen *Don Japhet d'Arménie*. Molière's *Princesse d'Elide* ist nach Moreto's *Doulen con el desden*, Thomas Corneille's *Amour à la mode* nach *El amor al uso* von Zelis, und in Molière's *Ecole des maris* finden sich offenbare Reminiscenzen aus Moreto's *No puede ser*. Sigismond, duc de Varsau von Gillet de la Tiffenerie ist nach dem *Leben ein Traum* und Montfleury's *Fille capitaine* nach Figueroa's *Dama capitán*. — In späterer Zeit hinabsteigend, erwähnen wir Dumaniant's *Guerre ouverte*, nach Moreto's *No puede ser*, den *Paysan magistrat* von Collet d'Herbois nach dem *Alcalde* von Zalamea, so wie daß Beaumarchais in der Hochzeit des Figaro offenbar den dritten Akt von Calderon's *Casa con dos puertan* benutzt hat.

Wer haben uns so vielfach über die unermeßliche Inferio-

rität der französischen Copien ausgesprochen, daß man gewiß schon den Vorwurf der Parteilichkeit für uns in Bereitschaft hält; deßhalb wollen wir uns über die obengenannten Stücke weiterer Urtheile enthalten. Nur über Molière's *Princesse d'Elide* sei es vergönnt, den Italiener Signorelli, der sonst den Franzosen sehr zugethan ist, reden zu lassen. „Molière's Nachahmung von Moreto's Meisterstück — sagt er — erscheint dem Original gegenüber sehr kalt. Welche Lebhaftigkeit im Moreto! welcher zarte Gegensatz zwischen dem von Kindheit an genährten Stolz und der aufkeimenden Liebe in Dianens Herzen! welch immer wachsendes Interesse durch die ganze Fabel hindurch! Dieß Alles vermißt man bei Molière gänzlich. Sein Moren erscheint neben dem graciösen Polilla des Spaniers als ein kalter Possentreißer; sein Eutalus, der Graf von Urgel des Moreto, führt seinen Kunstgriff, sich als einen Feind der Liebe zu stellen, ohne alle die Nebenumstände, die ihm Wahrscheinlichkeit leihen müssen, und in einer höchst matten Weise aus, die Diesenigen langweilen muß, welche das spanische Original kennen. Die insipide Art endlich, wie die Prinzessin von Elis den Plan faßt, Eutalus verliebt zu machen, läßt die ganze Erfindung des Moreto zu Eis erstarren. *Je vous avoue* — sagt sie — *que cela m'a donné de l'émotion, et je souhaiterais fort de trouver les moyens de chatier cette hauteur.* Welcher Unterschied zwischen diesen Worten und jenen der Scene zwischen Carlos und Diana! Mit welcher Energie bricht ihr Gefühl bei der Kälte des Prinzen hervor! Welcher meisterhafte Pinselstrich in jenen beiden Versen:

Aunque me creste un mundo,

Hé de rendir à este necio,

in welchen sich die ganze stolze Seele der Diana und die

Reichtigkeit, mit welcher sie zu siegen hofft, offenbart! Als ich zum ersten Male nach Madrid kam, hörte ich sie aus dem Munde der seltenen Schauspielerin Mariquita Labbenant, welche sie mit einer solchen geistvollen Mischung von majestätischer Strenge, von Zorn und von ironischem Lächeln sprach, daß es schien, als hätte sie in der Seele Moreto's gelesen. Auch gibt die französische Copie nicht im mindesten die lieblichen Farben des Originals in einer Scene der zweiten Jornada wieder, wo Carlos seine Liebe eingesteht, dann von Diana mit der äußersten Kälte und Verachtung behandelt wird und nun auf einmal wieder seine Verstellung annimmt, was sie auf's äußerste kränkt und noch mehr in ihrem Vorsatz, ihn verliebt zu machen, bestärkt. Ebenso ist im dritten Akt die Eifersucht der Prinzessin von Elis gegen die Dame, in die der Prinz sich verliebt stellt, neben jener der Diana nur ein schwaches Flämmchen neben einem lodernden Feuer ¹⁴²⁾.

Die Franzosen der Zeit Ludwig's XIV. noch unmittelbarer, als dies durch Uebersetzungen und Nachahmungen geschehen konnte, mit dem spanischen Schauspiel vertraut zu machen, diente die Truppe des Sebastian de Prado, welche, wie vorhin erwähnt, im Jahre 1659 nach Paris kam. Von dieser sagt ein französischer Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts: „In dem ersten Jahre der Vermählung des Königs sahen wir eine Gesellschaft spanischer Schauspieler nach Paris kommen; die Comédiens du Roi traten ihnen ihr Theater ab, wie sie es früher den Italienern gethan hatten, welche nun mit Molière das Theater Petit Bourbon und das des Palais-Royal einnahmen. Die Königin unterhielt diese Spanier bis zum Frühling des vergangenen Jahres (1673), in welchem sie über die Po-

¹⁴²⁾ Signorelli, Storia critica de' Teatri, T. VII. pag. 98.

renden zurückgekehrt sind. — Wenn wir den Italienern für ihr Maschinenwesen und ihre Musik verpflichtet sind, so haben wir den Spaniern für ihre schönen poetischen Erfindungen Dank zu sagen, indem unsere besten Schauspiele nach den ihrigen copirt sind ¹⁶⁶.)

Unter den sichtbaren Einflüssen der spanischen Bühne auf die französische muß auch erwähnt werden, daß mehrere Schauspieldichter aus der Zeit Molière's (z. B. Montfleury) anfangen, komische Zwischenstücke in der Manier der Spanier zwischen die Akte der ernsthaften Stücke einzuschoben. — Was die Kritik anbelangt, so legten die herrschenden Vorurtheile den Franzosen bis auf die neueste Zeit ein Hinderniß in den Weg, welches ihnen die freie Anerkennung des spanischen Theaters unmöglich machte; aber eine gewisse Bewunderung und Achtung für dasselbe sprachen sie schon früh aus. Von Corneille's derartigen Aeußerungen ist schon die Rede gewesen; hier sei noch erwähnt, daß der Jesuit Poussours in seiner *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Amsterdam 1688) mit großer Wärme von Lope de Vega spricht. Später gaben Du Perron de Castéra in seinen *Extraits de plusieurs pièces du Théâtre espagnol* (1738) und Linguet in der Vorrede zu seinem *Théâtre Espagnol* (1770), trotz ihrer Befangenheit in der Boileau'schen Kunsttheorie, einzelne richtig würdiggende Urtheile über Lope und Calderon.

Ueber die Vereinerung, welche dem englischen und dem deutschen Theater von Spanien aus zu Theil geworden ist, vermögen wir nur einige Andeutungen zu geben. Von der Truppe des Juan Navarro, welche 1635 vor König Karl I. spielte, ist im vorigen Bande die Rede gewesen; eben dort

¹⁶⁶) *Le Théâtre français, en trois livres. Lyon 1674.*

(Seite 54) sind auch einige englische, dem Spanischen entlehnte Stücke aus der Zeit Karl's II. genannt worden. Dieser Monarch kannte und liebte die spanischen Theaterstücke, und auf seinen besondern Wunsch bearbeitete der Lustspieldichter Crown Pereto's *No puede ser* unter dem Titel: *Sir Courtly Nice, or it cannot be*, für die englische Bühne. In Dryden's *Essay on dramatic poetry* ist von Uebersetzungen spanischer Stücke die Rede, welche in London aufgeführt wurden, und die Schauspiele dieses Dichters selbst tragen deutliche Spuren der Bekanntschaft ihres Verfassers mit Lope und Calderon. Späterhin scheint man in England den Spaniern mehr entfremdet worden zu sein; das einzige aus dieser Quelle geschöpfte Schauspiel des achtzehnten Jahrhunderts, das wir zu nennen wüßten, ist: *The king and the miller of Mansfield*, von Dodsley, eine Nachahmung des Villano *en su rincón*, von Matos Fragofo. Dieses englische Stück hatten denn wieder die Franzosen Sedaine in der komischen Oper: *Le Roi et le Fermier*, und Collet in der *Partie de chasse de Henri IV.* vor Augen, ohne zu wissen, daß es nur die schwache Copie eines spanischen Vorbildes wäre. Der genannte Dodsley kannte übrigens die spanische Bühne im Allgemeinen so wenig, daß er die in seiner *Collection of old plays* abgedruckten Lustspiele *Elvira, or the worst not always true* und *The Adventures of five hours* für englische Originale hielt, während doch die spanischen Muster zu den bekanntesten und zugänglichsten gehören und auch in Linguet's *Théâtre Espagnol* stehen.

Daß Deutschland bei seiner vielfältigen Verbindung mit Spanien und den Niederlanden schon im siebzehnten Jahrhundert mit spanischen Bühnenstücken bekannt gewesen sei, würde vermuthet werden müssen, wenn nicht ausdrückliche

Zeugnisse vorhanden wären, um es zu beweisen. Von diesen Zeugnissen sei hervorgehoben, daß, wie Tied in der Vorrede zu seinem deutschen Theater anführt, im Jahre 1650 ein deutscher Bearbeiter des Corneille'schen *Ed* eine Uebersetzung des „besläglichen Zwanges“ (*Der Fuerza lastimosa* des Lope de Vega) zu geben verspricht und von diesem Stücke, als von einem ganz bekannten, redet. Es gebührt mir an einer genaueren Kenntniß der deutschen dramatischen Literatur dieser Epoche, um die einzelnen Schauspiele angeben zu können, die schon damals aus Spanien zu uns herübergekommen sind; das meiste davon ist wahrscheinlich nie gedruckt worden; vornämlich machten sich wohl die sogenannten „Haupt- und Staatsactionen,“ die zuerst durch den Magister Veltheim, einen mit den neueren Sprachen sehr vertrauten Mann, in Schwung kamen, die spanischen Erfindungen zu Nuge; Klögel sagt, auf eine ältere Autorität hin, diese Actionen seien gewöhnlich schlechte Uebersetzungen aus dem Spanischen gewesen. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts scheint die Bekanntschaft mit den Spaniern in Deutschland schon sehr im Abnehmen gewesen zu sein; Morhof nennt in seinem *Polihistor* (1688) unter allen castilianischen Dichtern allein den Lope de Vega, und auch was er über diesen bemerkt, scheint nur vom Hörensagen zu sein. Er excerpirt zuerst das Lob, welches ihm Nic. Antonio spendet, beruft sich aber dann auf die „neue Kunst, Comödien zu machen“ und fährt zuletzt fort: „Das wäre mir schön, wenn man den rohen Pöbel für den besten und wahren Beurtheiler des Schauspiels zu halten hätte; wenn es dem Dichter als Verdienst anzurechnen wäre, mit Vernachlässigung der Regeln und durch Vermischung des Höchsten mit dem Tiefsten den Beifall des gemeinen Haufens zu suchen, und wenn es kein Fehler wäre, den Unterschied

zwischen Socus und Kothurn, d. h. zwischen Comödie und Tragödie aufzuheben! Indessen will ich hiermit dem Ruhme des Vope durchaus keinen Abbruch thun, noch glaube ich, daß er wirklich dergestalt Alles über den Haufen geworfen habe; auch räume ich gerne ein, daß er allen übrigen spanischen Dichtern weit voransieht und von den Ausländern nicht mit Unrecht bewundert worden ist.“ — Die wenigen Bearbeitungen spanischer Dramen, die im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts auf die deutschen Bühnen kamen, waren nicht mehr unmittelbar nach den Originalen, sondern nach französischen und italienischen Uebersetzungen; so das im Jahr 1760 aufgeführte Schauspiel: „Das menschliche Leben ist Traum“ von W. J. F. Scharfenslein und das wenige Jahre später erschienene Stück: Sigmund und Sophronie, oder Grausamkeit aus Aberglauben, von Bertrand (gleichfalls nach La Vida es sueño). Die Linguet'schen Extracte (welche zu Braunschweig in deutscher Uebersetzung erschienen) wurden mehrfach von deutschen Schauspielerschreibern benutzt; aus dieser Quelle floss z. B. Schröder's „Amtmann Graumann und die Soldaten“ (nach dem Alcalde von Zalamea), und entweder ebendaher oder aus Cellot d'Herbois sind Stephani's „Begebenheiten auf dem Marsch.“ Schröder's „unmögliche Sache“ ist nach dem Englischen des Crowu, und es ist bemerkeuswerth, daß dasselbe Stück (Moreto's No puede ser, welches sich seinerseits wieder auf Vope's Mayor imposible gründet) auch noch über Frankreich nach Deutschland kam („die offene Heide“ nach Dumaniant's Guerre ouverte). Wie verflacht und verwässert nun auch diese deutschen Bearbeitungen sein mögen, so zeugt der Verfall, mit dem sie aufgenommen wurden, doch von der unverwundlichen Kraft der Originale. Das Verdienst, zuerst wieder auf die Urbilder

aufmerksam gemacht und mit Anerkennung von ihnen gesprochen zu haben, gebührt Vessing; seine Kenntniß des spanischen Theaters war, aus Mangel an Hülfsmitteln, nur beschränkt, aber selbst an den geringeren Comedien, die er kannte (wie z. B. *El Conde de Sex*), preist er die originelle Erfindung, die sinnreiche Verwickelung, die wohlangelegten und bis an's Ende erhaltenen Charaktere und die Würde des Ausdrucks. Etwa gleichzeitig mit ihm wiesen Cronqvist in einem kleinen Aufsatze im ersten Theil seiner Werke und Dieze in seinen Anmerkungen zum Velasquez auf den lange vernachlässigten und noch immer nicht gehörig gehobenen Schatz der herrlichen Poesie hin. Ueber die Einwirkung, welche das spanische Drama später in Folge der Bemühungen Schlegel's und Anderer auf unsere Bühne und Literatur geübt hat, ist Einiges in der Vorrede zu diesem Bande gesagt worden.





Viertes Buch.

Verfall des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Einbrechen und Herrschaft des französischen Geschmacks. Neueste Bestrebungen.





Der ganzen Anlage dieses Werkes nach soll die Geschichte des Verfalls der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien hier mehr nur skizzirt, als ausführlich erzählt werden; denn nur auf dem werdenden und wasserreich in seinen Ufern einherrauschenden, nicht auf dem versiegenden Strome kann der Blick mit Freude ruhen. Was die neueren Bestrebungen, dem Nationaltheater wieder zu Glanz und Ansehen zu verhelfen, betrifft, so ist die Zeit zu einem abschließenden Endurtheil über diese noch nicht gekommen, und wir müssen uns mit einigen Andeutungen begnügen.

Es ist schon gesagt worden, daß der Zeitpunkt, mit welchem der Verfall der spanischen Bühne beginnt, sich nicht mit chronologischer Genauigkeit bestimmen läßt und nur im Allgemeinen in die letzten Jahre der Regierung Karl's II. verlegt werden kann. — In den zwei Jahrhunderten, welche zwischen der Thronbesteigung Ferdinand's und der Isabelle und der des letzten Monarchen aus dem österreichischen Hause liegen, hatte die spanische Nation ihre Periode der Unabhängigkeit, des Ruhms und der literarischen Größe durchlebt; die Spannkraft des Geistes, mit welcher das Volk lange der seit Philipp II. eingerissenen Willkür und Tyrannei der Regierung ein Gegengewicht gehalten hatte, begann nun zu erlahmen, und ihre Erschöpfung mußte in der Literatur einen Abdruck finden. Die Gefühle, welche die Quelle der vorzüg-

lichsten und eigenthümlichsten Schönheiten der castilianischen Poesie gewesen waren, der Geist des Ritterthums, die Gluth der romantischen Liebe, der Enthusiasmus für den Ruhm des Vaterlandes, für den Glauben und die Ehre erschöpften sich allmählig, und wie der belebende Funke erlosch, blieb die früher jugendfrische Gestalt nur noch eine Ruine ihrer selbst.

Das berühmte Testament Karl's II., welches einen französischen Prinzen auf den spanischen Thron berief, besiegelte gleichsam die Todesakte der spanischen Nationalbühne; erstlich indem es durch seine nächste Folge, den zwölfjährigen Successionskrieg, dem Fortgedeihen der Bühne unmittelbar und von außen her hinderlich war, dann indem es in Gefolge der französischen Dynastie eine Fluth von neuen, dem spanischen Charakter gänzlich fremden Ideen und in deren Gefolge die verkehrten und profaischen Kunstansichten der Voltairenschen Schule über die Pyrenäen brachte. Man kann vielleicht einwenden, die spanische Poesie habe ihre Bahn beschlossen gehabt, innerhalb des einmal gezogenen Kreises sei keine weitere Variation mehr möglich gewesen und das in lethargie versunkene Volk würde auch ohne das Hinzutreten jener ungünstigen Umstände außer Stande gewesen sein, eine neue Schöpfung aus sich zu erzeugen. Wir geben die Richtigkeit dieses Einwandes zu; aber wenn das volkethümliche Drama schon an sich nur noch als schwaches Glämmchen mit immer matterm Schein glänzte, mußte es nicht unter dem Lärm der Waffen und dann in der Zugluft einer fremdartigen Civilisation völlig erlöschen? Ganz besonders kommt hier noch ein anderer Punkt, der wohl erwogen sein will, in Betracht. Ein unschätzbarer Vorzug für die älteren Dichter war es gewesen (und ohne ihn hätte sich die dramatische Poesie nie zu jener Höhe erheben können), daß sie eine Nation vor sich hatten,

in welcher das Volk und die höheren Stände im Wesentlichen der Ansichten und des Charakters, des Geistes und der Sitte übereinstimmten, und in welcher daher kein Zwiespalt des Geschmacks entstehen, keine Verückelung von entgegengesetzten Ansprüchen erfordert werden konnte. Als nun dies aufhörte, als eine neue und fremde Bildung in die oberen Classen der Gesellschaft einbrang, mußte die eigentliche Nationalpoesie auf der Bühne erlöschen; die gebildeten oder sich für gebildet haltenden Dichter wandten sich vornehm ab von dem Volke, dieses aber ward von handwerksmäßigen Poeten mit rohen Schauspielen unterhalten, und so traten an die Stelle der früheren wahrhaft volkethümlichen Dichtung eine gelehrte und eine populäre, welche beide nichts taugten.

Nach den Gesetzen der Stetigkeit, welche alles Irdische regieren, konnte der Verfall der Literatur und Bühne nicht plötzlich und auf einmal, wie die hereinbrechende Nacht, eintreten. Die alten Nationaldichter waren dem Volke zu theuer geworden, als daß es dieselben so bald hätte vergessen können; die Schauspiele des Calderon und der anderen Meister der jüngst vergangenen Zeit blieben auf dem Repertoire und auch in den Werken einiger jüngeren Dichter, die sich von dem einmal in Bewegung begriffenen Strome forttragen ließen, erhielt sich noch ein schwacher Widerschein des alten Glanzes. Ebenso bedurfte es der Zeit, bis sich der französische Geschmack unter einer, bis dahin so ganz anderen Richtung zugethanen, Nation Bahn zu brechen vermochte. Die Ideen, die Politik, die Sitten der nordischen Nachbarn fanden zunächst nur am Hofe und bei den in unmittelbarer Verührung mit denselben stehenden Personen Eingang, und erst von hier aus drang der neue Geist nach und nach in andere Schichten der Gesellschaft ein. So entstanden zwei Parteien in Spanien,

deren eine auf Reform des alten Geschmacks im Sinne der nüchternen Eleganz und verständigen Reflexion drang, die andere dagegen von keiner Neuerung wissen wollte und starr an der alten Tradition festhielt. Dieser Kampf zieht sich durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch und zeigt sich in zwei verschiedenen Phasen; in der ersten Hälfte des Jahrhunderts behielt die Nationalpartei die Oberhand, in der zweiten neigte sich der Sieg mehr und mehr auf die Seite der Gallicisten.

An die Darstellung dieser entgegengesetzten Bestrebungen haben wir die Geschichte des spanischen Theaters im achtzehnten Jahrhundert anzuknüpfen; zunächst aber mag es den richtigen Blick in das Folgende fördern, wenn gleich hier zwei, historisch nicht unwichtige, Bemerkungen vorweggenommen werden. Erstlich drängt es sich dem Beobachter bei diesem Theile unseres Vorwurfs auf, daß die Kritik der Franzosen mit der Production, die in ihrem Dienste stand, in Spanien gar nicht hätte zu Einfluß kommen können, wenn nicht die Nationalkraft gebrochen und der romantische Geist mit dem poetischen Gefühle im Erlöschen gewesen wäre. Hätte diese Zeit noch einen Lope oder Calderon hervorzubringen vermocht, so würde ein solcher die alte Flamme wieder aus der Asche hervorgezogen, der romantischen Form des Drama's zu neuen Siegen verholfen und die leichte Kritik zu Boden geschmettert haben. Während dagegen das Volk mehr aus Gewohnheit, als aus inniger Liebe, an den alten Schauspielformen festhielt und mehrentheils nur untergeordnete Talente, die bloß die Uebertreibungen und Fehlerhaftigkeiten ihrer Vorgänger nachahmten, für die Nationalbühne thätig blieben, wurde den Bestrebungen der Neuerer in die Hände gearbeitet und ihrem Tadel in den Augen derer, welche die entartete Willkür mit

der erlaubten Freiheit verwechselten, nur zu viel scheinbare Wichtigkeit gegeben. Auf diese Art begünstigte der Verfall die Neuerung, diese aber trug wieder dazu bei, jenen reißender zu machen.

Ein anderer Punkt, den wir ferner im Voraus hervorheben wollen, ist, daß die Partei, welche in der Kritik den Ton angab, selbst in der Zeit ihrer größten Macht nie zur ausschließlichen oder nur überwiegenden Herrschaft auf dem spanischen Theater gelangt ist; sie vermochte nur zu zerrütten, nicht zu siegen. Die Schauspiele der alten Meister, wie sehr sie auch von den Kritikern geschmäht wurden, verschwanden doch nie ganz von der Bühne; eine ununterbrochene Reihe von Darstellungen derselben zieht sich von Lope de Vega an bis auf den heutigen Tag. Auf der anderen Seite wurden bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts noch fortwährend neue Dramen geschrieben und aufgeführt, welche die Form und Manier der alten wenigstens noch in rohen Umrissen bewahrten, wenngleich sie von deren Geist völlig entblößt waren. Indem nun aber zwei heterogene und unvereinbare Gattungen von Stücken auf derselben Bühne gesehen wurden, Nachahmungen und Uebersetzungen von französischen Trauer- und Lustspielen neben Comédien im alten spanischen Styl, so kam von einem eigentlichen Nationaltheater, als dem Gesamtausdruck des Volksgeistes und Geschmacks in einer bestimmten Form, während dieser Periode nicht mehr die Rede sein, wenigstens nicht von dem Zeitpunkte an, wo jener Zwiespalt hervortrat. Aber die Verschiedenheit der sich auf den spanischen Brettern umhertreibenden Stücke ging allmählig noch viel weiter und führte in jenes Chaos, das gegenwärtig auf allen europäischen herrscht und für die Wiedergeburt eines eigen- thümlichen Drama's so wenig Hoffnung läßt.

Wir wenden uns von diesen einleitenden Bemerkungen zur Erzählung dessen, was von den Schicksalen des spanischen Theaters in dieser späteren Zeit am bemerkenswerthesten scheint.

Unter den Dichtern, die in den letzten Jahren von Karl's II. Regierung und dann bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein für das Theater arbeiteten, nimmt der schon im vorigen Buche besprochene Vances Candamo die vorzüglichste Stelle ein. Minder bedeutend sind die mit ihm etwa gleichzeitigen Antonio Tellez de Acevedo, Juan de Vera y Villaroel und Melchor Fernandez de Leon¹⁾. Die Schauspiele des Letztgenannten werden von Blas Nasarre (*Pról. a las Comedias de Cervantes*, pag. 49) sehr gepriesen, obgleich sie unseres Bedünkens nichts Ausgezeichnetes haben; das berühmteste darunter ist *El Sordo y el Montañés*, ein Fignrirtück, welches La Huerta, es für eine der vorzüglichsten Pierden des spanischen Theaters ausgehend, in seine Sammlung aufgenommen hat. Von Juan de Vera ist *Cuanto cabe en hora y media*, ein nicht übles Lustspiel, in dem die sogenannte Einheit der Zeit so genau beobachtet wird, daß die Handlung in derselben Frist ablaufen muß, wie die Darstellung, und in dem eine auf der Bühne befindliche Uhr beständig die schon verronnene und die noch ferner verstrichene Zeit anzeigt. — Weit länger, als die Erwähnten, und noch bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts blieben Canizares und Zamora in Thätigkeit, zwei hier mit Achtung zu nennende Männer. Beide hätten wegen

¹⁾ Moratin setzt die Arbeiten dieser Dichter in dem Prolog zu seinen Comedien sämmtlich in das achtzehnte Jahrhundert; aber dies ist irrig, denn mehrere derselben sind schon in den sechziger Jahren des vorhergehenden gedruckt.

ihrer Talente verdient, in der früheren besseren Zeit geboren zu werden. Da ihnen aber das Schicksal diesen Vorzug nicht gönnen wollte und da sie trotz schöner Gaben nicht die selbstständige Geisteskraft und den schöpferischen Genius besaßen, um ihr Zeitalter zu beherrschen, konnten sie den üblen Einflüssen der verderbten und erschlafften Periode, in welcher sie lebten, nicht entgehen. In ihren Comödien befielen sie den Nationalstyl bei; aber wenn selbst von den geringeren der früheren Dichter meistens gesagt werden konnte, daß sie mit den großen Meistern der spanischen Bühne aus derselben Quelle getrunken, so muß man diese späteren dagegen schon entschieden als Nachahmer bezeichnen. Fast durchgehends befundet bei ihnen eine gewisse innere Mattigkeit und Lauheit den Mangel an ursprünglicher Begeisterung; was sie Gutes haben, ist größtentheils nur ein schwacher Wiederhall aus früheren Werken, und nur ihre Fehler können für ihr volles Eigenthum gelten. Ganz besonders bildeten sie die Formen des Drama's aus, in denen sich, wie bereits bemerkt wurde, schon während der Blüthenperiode des spanischen Theaters der heranahende Verfall angekündigt hatte. Wir meinen hier vornehmlich die *Comedias de Figuron*, welcher Gattung die berühmtesten Stücke des *Calizares* und *Jamora* angehören. Schon bei *Rojas* und *Moreto* fanden wir die Zerrbilder, welche das charakteristische Merkmal dieser Stücke ausmachen, aber bei ihnen wurde doch noch immer der Adel der Poesie aufrecht erhalten, das Kleinliche, Engherzige und Verkehrte wurde im Sinne der achten komischen Dichtung als mit dem Höheren, mit der unendlichen Freiheit und Bewegung des Daseins im Widerspruch stehend, aufgefaßt; bei den hier in Rede stehenden Comödienschreibern dagegen hat das Fragenhafte ganz das Uebergewicht, wir werden in eine Welt von

Narren geführt, und das Lustspiel geht ganz und gar in die Farce über. Die zweite Richtung, in welcher diese Männer das Drama dem Verderben entgegenführten, war, daß sie Zauberei, Wundererscheinungen, Theaterstreich und dergleichen auf den Beifall des Pöbels berechnete Kunstgriffe häuften und so durch Spektakelmücke den Sinn für die höhere Kunst mehr und mehr abstumpften. Auch diese Richtung sieht sich freilich schon durch die frühere Geschichte der Bühne, aber sie war bisher durch edlere Productionen im Hintergrund gehalten worden, während ihr Ueberhandnehmen ganz speciell die vorliegende Periode bezeichnet. Wenn wir nun in den Werken der beiden hier im Allgemeinen besprochenen Dichter schon offenbar die Spuren der Decadenz erblicken, so müssen wir ihnen doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie auch ihre besseren Eigenschaften besäßen, durch welche sie hier und da an die alte Zeit erinnern dürfen und noch immer hoch über den ungleich tieferen Verfall emporgehoben werden, der sich in den Productionen ihrer übrigen Zeitgenossen kund gibt und nach ihrem Tode noch mehr eintritt.

José de Cañizares, geboren zu Madrid 1676, gestorben ebendasselbst gegen 1750, begann schon in seinem vierzehnten Jahre für das Theater zu schreiben und widmete sich dieser Beschäftigung während seines langen Lebens mit einer Fruchtbarkeit, wie sie den spanischen Dramatikern von jeher eigen war. Die Zahl seiner gedruckten Comédien beläuft sich auf achtzig. Es finden sich unter denselben historische, religiöse, mythologische, figurirte, Intrigen- und Zaubersstücke, kurz, fast sämtliche Arten und Abarten von Schauspielen. Nur in sehr wenigen zeigt sich schon eine Nachahmung ausländischer Vorbilder, wie in *El sacrificio de Ugenia* der französischen Tragödie, in *Temistocles en Persia* des italienischen

Opernstyls; die bei weitem größte Zahl lehnt sich durchaus an das alte Nationaldrama. Alle diese Werke zeigen große Gewandtheit des Talents, eine ungeweine Beherrschung aller technischen Mittel der Darstellung, aber wenig Originalität und schöpferische Kraft. Fast zu jedem der Stücke des Castizares und zu allen interessanten Scenen in denselben lassen sich bei einiger Kenntniß der früheren Dramatiker die Vorbilder leicht erkennen, und wir möchten den Autor in dieser Hinsicht mehr einen Mosaisarbeiter, als einen Dichter nennen. Daß seine geistlichen Comödien in hohem Grade schwach sind, wird Niemand bestreiten wollen; in Santa Gertrudis, San Vicente Ferrer und anderen finden wir die ganze Zügellosigkeit der früheren Stücke dieser Gattung aus der Zeit des Pape de Vega ohne auch nur einen Theil ihrer Schönheiten, und man begreift nicht, wie ein geistreicher Mann, der doch den Calderon gelesen hatte, sich einer so durchgehends grob materialistischen Auffassung der Religion hingeben konnte. Einige glücklichere Griffe that Castizares im historischen Schauspiel, und man kann seinen Cuentas del Gran Capitan, seinem Enrique el Enfermo und seinem Picarillo en España Interesse und Lebendigkeit der Darstellung nicht absprechen; aber nur sehr wenig von dem, was die Schönheit dieser Stücke ausmacht, ist Original. Der meiste Beifall ist seinen Comedias de figuron zu Theil geworden, und unter diesen namentlich dem Domine Lucas. Daß sich hier großes Talent zur komischen Schilderung übertriebener Väterlichkeiten und Fehler zeige, kann gar nicht in Abrede gestellt werden; es ist recht eigentlich ein Stück zum Todtsachen, und Denen, welche vom Lustspiel nichts weiter verlangen, als eine tüchtige Erquickung des Zwerchfells, bestens zu empfehlen; der höhere Sinn bleibt aber freilich, selbst bei nur mäßigen Ansprüchen, ohne

alle Befriedigung. Anmuthiger und feiner hat Castigares in *De los hechizos de Amor* la musica es el mayor zu scherzen verstanden, und dieses Lustspiel scheint uns auch durch die sehr kunstreich angelegte Verwickelung die beste seiner Arbeiten zu sein.

Zeitgenosse des Vorigen und, gleich ihm, während eines langen Lebens rastlos für die Bühne thätig, war Antonio de Zamora, Kammerherr in Diensten Philipp's V. Ein erster Theil seiner Comödien erschien im Jahre 1722. In der Vorrede klagt er über den tiefen Verfall des Theaters seiner Zeit, und sagt in Bezug auf seine eigenen Bestrebungen: „Es würde eine Kühnheit sein, wenn ich behaupten wollte, ich hätte das Vorbild des größten Meisters der dramatischen Kunst, unseres berühmten Calderon, nachzuahmen verstanden; aber so viel darf ich wohl aussprechen, daß ich mich bemüht habe, demselben zu folgen.“ Dieses edle Streben drückt sich unverkennbar in seinen Werken aus, und dasselbe ward von einer achtungswerthen Begabung unterstützt. Zamora arbeitete mit mehr Ernst und Gewissenhaftigkeit, als Castigares, mit dem übrigens sein, vorzüglich in der lebendigen Auffassung der Sitten und Charaktere und in der natürlichen Leichtigkeit des Styls ausgezeichnetes, Talent große Ähnlichkeit hat; seine Werke sind daher in der inneren Gestaltung und Durchbildung denen seines Zeitgenossen mehrentheils überlegen; um aber mit den Meistern der früheren Zeit wetteifern zu können, fehlte ihm die Fülle der Begeisterung, die Tiefe der Seele und des Gemüthes, aus der allein die höhere Kunst hervorblühen kann; er konnte sich die mehr äußerlichen Vorzüge von Calderon's Dichtungen zu eigen machen, nicht aber das, was ihren innersten Gehalt und eigentlichen Werth ausmacht. In Mazariegos y Monsalves, einem auf die Feind-

schaft zweier alten vornehmen Geschlechter zu Zamora gegründeten Stücke, hat er freilich Tüchtigkeit der Erfindung und ächt poetische Behandlungsart gezeigt, aber dies scheint uns ein einzelnes Werk zu sein, in dem er sich einmal ungewöhnlich hoch erhoben; in der Mehrzahl seiner übrigen Schauspiele findet sich zwar auch nicht selten eine den Antheil des Lesers reizende Verwicklung, diese oder jene interessante Scene, und die gewandte Routine des Autors verläugnet sich nirgends; aber fragt man nach den eigentlichen Motiven, nach den lebenspendenden Athern der Poesie, so stößt man meistens auf Kälte und Dürftigkeit. Dies Letztere gilt ganz besonders von dem berühmten Lustspiel *El hechizado por fuerza*; daß dasselbe einen Abend recht angenehm ausfüllen könne, daß die Intrigue, wie ein munteres Mädchen ihrem einfältigen Berman glauben macht, er sei bebert und sich so seine Einwilligung in eine von ihm nicht gewünschte Heirath erlisst, sogar recht lustig sei, mag immerhin zugestanden werden; allein wer die bewunderungswürdige Feinheit, den bezaubernden Dufte der Poesie in den Intriguenstücken des Calderon kennt, der wird diesem schon ganz an der Gränze des Prosaischen stehenden Stücke, seinem possenhaften Ton und seiner sich allzu absichtlich vordrängenden Spasimacherei nicht vielen Geschmac gewinnen können. — Noch sei hervorgehoben, daß Zamora die Geschichte der Jungfrau von Orleans auf das Theater gebracht und daß er den steinernen Gast des Tirso de Molina umgearbeitet hat. Diese Umarbeitung, welche von vieler Geschicklichkeit zeugt, hat schon fast ganz die Gestalt, die wir aus der Oper kennen; die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel sind darin weggelassen, und Zamora beginnt, wie der Verfasser des Operntextes, mit der Ermordung des Comthurs.

In tiefer Inferiorität unter den Vorigenannten stehen fast allen Diejenigen, welche gleichzeitig mit ihnen während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, die spanische Bühne mit neuem Vorrath von Stücken versorgten. Die Schauspiele des Eugenio Gerardo Lobo, des Tomas de Alarbe y Corregel, des José de Reinoso y Quisones und Anderer erinnern nur noch in den rohesten Umrissen der äußeren Form an die Schule Calderon's; der Geist ist gänzlich entwichen, und der Mangel an innerem Gehalt wird durch gehäufte Theaterstreiche und Wunder schlecht verdeckt. Es will uns bei'm Lesen derselben bedünken, als wenn die größten Materialien aus den schlechtesten Productionen der früheren Zeit mit eigenen albernen Erfindungen der neueren Poeten zu einem Brei geknetet und uns aufgetischt würden. Duelle, Eifersucht, Kämpfe mit der Justiz, Hin- und Hergeben der Personen, Liebeserklärungen, Vermummungen, Schiffbruch, Märtyrthum, Wundererscheinungen und Abenteuer aller Art drängen sich in buntem Wirrwarr ohne Zweck und Ziel. Von einer irgend geregelten Composition findet sich fast nirgends eine Spur, und mit pomphaften Aufzügen, Raufereien und seltsamen Begebenheiten wechseln gemeine Bouffonnerien und ekelhafte Späße in grotesker Mischung ab. Von dieser Art ist Reinoso's *El Sol de la sé en Marsella*, ein Stück, das es sich zur Aufgabe gemacht zu haben scheint, in seinen beiden Theilen alle Ausschweifungen, die je in den geistlichen Comödien gesehen worden waren, zu verringern; man sieht darin die heilige Magdalena an der französischen Küste Schiffbruch leiden, trockenen Fußes über die Wellen dahinschreiten, hierauf bald am Himmel unter Engeln, bald auf der Erde erscheinen, um die heidnischen Gallier zu belehren, dann durch ihr bloßes Wort einen Apollotempel zu Boden

schmettern und zuletzt den umgestürzten Säulen befehlen, sich wieder aufzurichten; dies Alles aber wird in einer durchaus wüsten und rohen Weise ohne eine Spur von Phantasie vorgetragen, und die Sprache, mit allen Fehlern des Gongorismus behaftet, scheint erst die eines Befessenen zu sein. — Nicht viel günstiger kann man über die Schauspiele urtheilen, die der oben mit seinem ganzen Namen angeführte Lobo, Commandant der Stadt Barcelona, ein auch durch lyrische Poesien im *Estilo culto* bekannter Mann, der Bühne gab; seine *Martires de Toledo y tejedor Palomeque* sind ein buntes Gemengsel von abgeschmackten Wundern und trivialen Possen. Ein ganz ähnliches Gepräge tragen die Schauspiele des Geistlichen Añorbe, von denen acht im Jahre 1736 in einem Bande zusammen gedruckt sind. Die Heldin seiner Comödie *Princesa, ramera y martir* ist eine Fürstin von Cypern, die im Tempel der Venus ihren Leib dem ersten besten Ankömmling preisgibt, zuletzt aber den Märtyrertod stirbt. Die *Tutora de la Iglesia* fängt mit dem Briefe an, den der König Abgarus an den Heiland geschrieben haben soll, und endet mit der Himmelfahrt der Jungfrau Maria. Glücklicher wählte Añorbe seinen Stoff in den *Amantes de Salerno*, welchen Boccaccio's schöne Novelle von Guiscardo und Ghismonda zum Grunde liegt; aber auch hier zeugt die Auffassung von keiner Spur von dichterischem Talent. In *La encantada Melisendra* rief dieser zu seiner Zeit berühmte Autor, als sei es mit den bedeutungslosen Wundern in seinen geistlichen Schauspielen nicht genug, zum Behuf des größeren Spektakels auch noch die Magie zu Hülfe. Zaubersüchte von diesem Schlage, bei denen eigentlich der Dichter nur dem Maschinisten vorzuarbeiten hatte, sind auch von Zamora (*El espiritu solleto*) und Castigares (*El Anillo de Giges*) geschrieben worden;

in viel größerer Entartung aber und zugleich Anzahl wurden verglichen nur auf den rohen Haufen berechnete Schauspiele von den geringeren Bühnenschreibern, welchen die Kunst durchaus ein Metier war, hervorgebracht. Unsterblichen Ruhm bei dem Pöbel von Madrid erwarb sich besonders der Schmei-der Juan Salvo y Vela durch seinen *Magico de Salerno*, dessen erster, mit den absurdesten Vorkommenheiten angefüllter Theil so vielen Beifall fand, daß er später noch vier andere von wo möglich noch gesteigerten Tollheiten wimmelnde hinzufügte. Von den übrigen Bühnendichtern aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, als da sind: Pedro und Francisco de Sotí y Ayoiz, Gerónimo de Guadexa y Cuíroga, Rodrigo Pedro de Urrutia, Diego de Torres y Villarsel u. s. w., können wir schweigen; eine Betrachtung ihrer Werke würde uns in den besten Fällen nur matte Wiederholungen von schon früher Dagewesenem, in den schlechten wüste und sinnlose Pläne in der unförmlichsten Ausführung zeigen.

Während auf diese Art die Volksbühne immer mehr ver-wilderte, brach sich die französische Literatur und mit ihr die Kunstansicht der Schöngeister aus Ludwig's XIV. Zeit mehr und mehr in Spanien Bahn. Nicht der neuen Dynastie unmittelbar kann dieses Eindringen eines fremden Geschmacks zugeschrieben werden, denn Philipp V. bekümmerte sich wenig um Wissenschaft und Poesie, und die 1714 erfolgte Gründung der königlich spanischen Akademie nach dem Vorbilde der französischen ist so ziemlich das einzige Zeichen einer Theilnahme, die er für die geistigen Interessen seines Landes gezeigt hatte. Es bedurfte gar keines Einflusses vom Throne herab, um die französischen Ideen in Spanien in Umlauf zu bringen; die vermehrten Communicationen mit Frankreich, die

Besetzung vieler Hofstellen durch Ausländer bahnten ihnen von selbst den Weg; die erste freundliche Aufnahme fanden dieselben in den näheren Umgebungen des Königs, bald aber breiteten sie sich weiter unter den höheren Ständen und unter den Gelehrten aus. So bildete sich schon in dem ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts eine Partei, welche auf eine methodische Umbildung des spanischen Theaters nach dem Muster des französischen hinarbeitete. Das erste Lebenszeichen, welches diese Partei von sich gab, war die 1713 erschienene Uebersetzung von Corneille's Cinna durch den Marques de San Juan. Bald darauf ließen die Herausgeber des *Diario de los literatos de España* es sich angelegen sein, die leichte und geisttödtende Kritik des Voileau bei ihren Landesleuten in Aufnahme zu bringen. Aber dies waren nur vereinzelte und schwache Bestrebungen, nur leichte Plänkereien mit den Anhängern des alten Geschmacks; erst Ignazio de Luzan rückte in voller Waffenrüstung und mit fliegenden Fahnen zu einem Hauptangriff in's Feld. Dieser Mann, im Jahre 1702 zu Zaragoza geboren, hatte seine Bildung in Italien erhalten und dort mit der französischen und italienischen Literatur Bekanntschaft gemacht. 1737 erschien seine berühmte Poetik, welche die spanische Literatur von Grund aus reformiren sollte und bei den Wallsteiften fast bis auf den heutigen Tag als ein Gesetzbuch des guten Geschmacks gegolten hat. Wenn wir sagen, daß diese Poetik durchaus auf Voileau und die französischen Interpretationen des Aristoteles gegründet ist, so haben wir ihren Geist im Allgemeinen hinlänglich bezeichnet. Der ordinäre Alltagsverstand war dem Luzan die Norm und Regel, Nutzen und Vergnügen der Zweck der Dichtkunst. Das Theater sollte nach ihm ungefähr in demselben Sinne eine nützliche

Anhalt sein, wie ein Hinkel- und Armenhaus. Von jedem Schauspiel verlangte er zuerst eine moralische Tendenz, durch welche es gleichsam zu einer geistigen Purganz würde; das Nächste aber, was er als ein unverbrüchliches Gesetz einschärfte, waren die drei Einheiten. Die weiteren Regeln für dramatische Composition, die er an diese Vorderfäße knüpfte, hier anzuführen, wird man uns erlassen; es sind die bekannten, aus einem beschränkten Verstande und gänzlicher Abwesenheit des poetischen Sinnes hervorgegangenen Absurditäten der französischen Dramaturgie. Luzan gibt wie einen Orakelspruch von sich, in der Comodie dürften keine Könige und Fürsten, in der Tragödie keine Leute aus den unteren Volksklassen auftreten, die Sprache müsse sich so wenig wie irgend möglich von der des gewöhnlichen Lebens entfernen, das Theater dürfe keinen Augenblick leer bleiben und jede Person müsse vor ihrem Abtreten Sorge tragen, die Ursache desselben deutlich zu machen u. s. w. Diese und andere gleich abgeschmackte Regeln werden nun zum Maßstabe genommen, um danach den Werth oder Unwerth des spanischen Drama's zu beurtheilen, und es folgt eine ganze Viñe der Sünden, deren sich Lope de Vega und Calderon schuldig gemacht haben sollen und deren hauptsächlichste immer die Verletzung der drei Einheiten ist. Im Ganzen jedoch spielt Luzan mehr nur die Rolle eines theoretischen Gesetzgebers des Parnasses, und was er von Kritik der spanischen Literatur gibt, kommt nur beiläufig vor. Die neuen Regeln speciell in letzterer Beziehung anzuwenden, ließ sich bald nachher besonders der Bibliothekar Blas Nasarre in seiner schon mehrfach erwähnten Abhandlung über die spanische Comodie ansetzen. Diese Abhandlung, welche 1749 als Einleitung zu der neuen Auflage der Comedien des Cervantes erschien und welcher im nächsten Jahre noch eine Apo-

logia del discurso preliminar à las Comedias de Cervantes folgte, beschäftigt sich ganz speciell mit den beiden größten Bühnendichtern Spaniens, deren Poesie darin als das Extrem der Verderbniss geschildert wird. Lope muß sich von Blas Nasarre das Epithet eines ersten Corruptors der Bühne gefallen lassen; er habe, heißt es, aus seinen Stücken alle Wahrscheinlichkeit, Regelmäßigkeit und allen Wohlstand verbannt; er lasse die Bedienten wie Hofsleute, die Prinzen wie Kuppeler, Damen von Stande wie gemeine Weibsbilder reden; seine Werke seien unzeitige Geburten einer verdorbenen Einbildungskraft und des Eigensinns und in ihnen dürfe man weder Einheit des Ortes, noch der Zeit, noch der Handlung, die ersten Erfordernisse eines guten Drama's, suchen. Beinahe noch schlimmer wird Calderon mitgenommen, vornämlich von der moralischen Seite, „weil er die spanische Nation als einen Haufen von irrenden Rittersn und leichtsinnigen Frauenzimmern schildere, weil er den Zuschauern heftige und strafbare Leiden schaften zeige und unvorsichtige junge Damen auf den Weg des Verderbens führe, indem er sie die Mittel lehre, um unehrbare Liebesbündel anzufangen“ u. s. w. Die Verflösse gegen Vernunft und Kunst bei ihm seien nicht zu zählen, die Bühne der Alten habe er gar nicht studirt! Den auf diese Art geschmähten Lieblingen der Spanier werden dann Wicherley, Maffei und Niccoboni als Ideale von guten Dichtern gegenübergestellt! Das Seltsamste aber ist, daß Blas Nasarre, nachdem er Lope und Calderon preisgegeben, doch behauptet, die Spanier besäßen mehr regelmäßige (d. h. den französischen Regeln angepasste) Schauspiele, als Engländer, Franzosen und Italiener zusammengenommen. Durch diese Wendung sollte der Nationaleitelkeit wieder Genüge gethan werden.

Die von Lujan und Blas Nafarre zu Markt gebrachte Weisheit wurde 1750 von Agustín de Montiano y Luján in einem *Discurso sobre las tragedias españolas* weiter verhandelt²⁾. Auch hier wird von den eigentlichen Helden der spanischen Bühne mit wegwerfender Verachtung geredet, aber auch hier sucht der Patriotismus zu beweisen, daß es in Spanien an achten und kunstgerechten Trauerspielen nicht fehle; zu diesem Zwecke werden denn alle freistigen und trockenen Nachahmungen antiker Tragödien von Perez de Utrera an bis auf Francisco Lopez de Zarate aufgezählt und als die eigentlichen Helden des spanischen Parnasses gepriesen. Die Urtheile der drei genannten Literatoren endlich wiederholte Joseph Velasquez in seinen 1754 erschienenen *Origenes de la poesia española*, indem er hinzufügte, jene Literatoren hätten gar nicht nothig gehabt, sich über das spanische Nationalschauspiel so zu ereifern; dasselbe sei von gelehrten und einrichtsvollen Leuten von jeher verachtet worden und habe nur bei dem unwissenden Pöbel in Ansehen gestanden.

Das Mißverständnis der Aristotelischen Poetik und die verkehrte Beurtheilung der romantischen Poesie nach Regeln, die auf sie keine Anwendung finden, ist ziemlich eben so alt, wie die neuere Literatur. So waren denn Ansichten und Urtheile, wie die eben dargelegten, auch in Spanien keineswegs neu; schon im 16ten Jahrhundert hatte Lopez Pinciano, im 17ten Suarez de Figueroa und Cáscasos Aehnliches, und mit weit mehr Geist, ausgesprochen, aber diese Stimmen waren ohne allen Erfolg geblieben; daß Lujan und Blas Nafarre, die das alte Gerücht wieder aufwärmten und auf französische Manier zubereiteten, für ihre Waare mehr Absatz fanden,

²⁾ Dieser Discurs dem vor dem weiter unten zu erwähnenden Trauerspiel Montiano's *Virginia*, Madrid 1750.

kann nur dem veränderten Sinne eines großen Theiles der Nation und dem Untergange des lebendigen Gefühls für poetische Schönheit zugeschrieben werden. Uebrigens glaube man nicht, daß die neuen, oder vielmehr neu hervorgesuchten kritischen Maximen unmittelbar vielen Eingang oder Einfluß erlangt hätten; das größere Publikum kümmerte sich anfänglich gar nicht um sie, und auf der Bühne gab sich bis zum Jahre 1750, ja bis darüber hinaus, nicht die mindeste Einwirkung derselben kund. Nur unter den Gelehrten und Mitgliedern der spanischen Akademie standen sie von Anfang an in Achtung und wurden als Richtschnur des guten Geschmacks betrachtet, und erst allmählig brachen sie sich in größeren Kreisen so viel Bahn, daß für die beabsichtigte Reform der Bühne einige Aussicht auf Erfolg vorhanden zu sein schien.

Bevor wir die Schicksale des spanischen Theaters weiter verfolgen, haben wir noch Einiges in Bezug auf das äußere Bühnenwesen nachzuholen.

Im Jahre 1708 kam ein gewisser Bartoli, Direktor einer italienischen Schauspieltruppe, um die Erlaubniß ein, ein neues Schauspielhaus in Madrid erbauen zu dürfen. Dieses Theater, von dem Orte, wo es errichtet wurde, Los Cañon del Peral genannt, war das erste in Spanien, welches eine regelmäßige Gestalt nach Art der französischen und italienischen erhielt; Anfangs war es nur dürftig eingerichtet, aber im Jahre 1737, als eine italienische Operngesellschaft dasselbe zu ihrem Locale wählte, wandte man große Kosten auf dessen reichere Ausschmückung. Dieses Beispiel veranlaßte die Behörde von Madrid, nun auch an der Stelle der beiden *Teorales de la Cruz und del Principe* neue Schauspielhäuser nach dem nämlichen Princip zu bauen. Das de la Cruz ward 1743, das del Principe 1745 vollendet. In diesen

neuen Theatern war die Anordnung des für die Zuschauer bestimmten Theiles mit wenigen Modificationen der älteren, uns bekannten, entsprechend und auch die früheren Namen der Plätze wurden zum Theil beibehalten; der Saal nämlich theilte sich: 1) in die Aposentos, zwei Reihen Logen in dem oberen Theil des Gebäudes; 2) in die Cazuela, die für die Weiber bestimmte Loge in der Tiefe des Saales; 3) in die Gradas oder die unter den Logen amphitheatralisch erhöhten Sitze; 4) in den Patio oder das Parterre; 5) in die Lunetas oder die vor dem Patio zunächst der Bühne befindlichen Sitze. — Was die Bühne anbelangt, so erhielt diese nicht sofort, sondern erst allmählig die Veränderungen im Mechanismus und Decorationswesen, welche sie mehr und mehr dem jetzt auf den Bühnen von fast ganz Europa herrschenden System näher brachte.

Ferdinand VI., der im Jahre 1746 den spanischen Thron bestieg, nahm wenig oder gar kein Interesse an dem nationalen Drama, aber er begünstigte die italienische Oper, die, wie oben erwähnt, schon seit dem Anfange des Jahrhunderts in Spanien eingedrungen war. Carlo Broschi, genannt Farinelli, ein Sänger, den schon Philipp V. an seinen Hof berufen hatte, wurde mit der Direction der Bühne von Buen Retiro beauftragt, und unter seiner Leitung fanden auf derselben die glanzvollsten, mit aller fernischen Pracht ausgestatteten Opernvorstellungen Statt. Componisten, Sänger, Musiker, Dichter und Decorateurs waren Italiener, doch veranstaltete man zum Pessen der Zuhörer spanische Uebersetzungen, welche gedruckt unter das Auditorium vertheilt wurden.

Unterdessen blieben die Volkstheatern, ohne Unterstützung vom Hofe, ganz auf sich und auf das Publikum angewiesen. Die Vorliebe des Volkes für das Theater war noch immer

groß, und seine Theilnahme an demselben so lebhaft, daß sich seit dem Jahre 1740 mehrere Parteien bildeten, die sich gegenseitig auf das leidenschaftlichste bekämpften. Die Parteigänger des Theaters de la Cruz führten den Namen Polacos von ihrem Chef, dem Pater Polaco, einem Barfüßermönch, der bei den Rosqueteros für einen großen Künstler galt; die Anhänger des Principe hießen Chorizos, die der Caños del Peral Pandurash, Namen, deren Ursprung darzulegen zu weitläufig sein würde. Diese Parteien, die sich durch Schleifen von verschiedenen Farben an den Hüten unterschieden, beschdten sich in der Art, daß jede die andere herabzusetzen und die von ihr begünstigten neuen Stücke auszuspielen bemüht war. Ihre Benennungen haben lange fortgedauert und sind zuletzt zu Bezeichnungen der Schauspieler der verschiedenen Bühnen, welche sie vertraten, geworden.

Die Comödienthsreiber, welche nach dem Tode des Cañizares und Zamora um die Günst des Volkes buhlten, führten das Theater immer mehr in's Verderben, indem sie es mit närrischen Wundergeschichten und sinnlosen Zauberflüden überschwemmten. Man lese das „Ungeheuer von Barcelona“ von Juan Hidalgo, Antonio Armento's „Schneider, König und Verbrecher, oder der Zauberer von Almaden“, Juan Hernandez Puchamante's „Schrecken von Algier, oder der Zauberer Mahomet“, um das Aeußerste von Verwilderung und Unsinn kennen zu lernen. Eine größere Anzahl dieser entarteten Enkel Calderon's verdient nicht in demselben Bande genannt zu werden, der mit dem Namen ihres großen Ahnen geschmückt ist. Heben wir nur noch hervor, daß in dieser Zeit noch eine schlechte Gattung von Theaterflüden sehr beliebt wurde, nämlich die sogenannten Tomadillas, eine Art von Bauderilles oder Gassenhauern. Nach-

rentheils bestand das Personal einer solchen Comedilla nur aus einer einzigen Schauspielerin, die irgend ein Liebesabenteuer absang. Eine andere Art von kleinen gehaltlosen Stücken, welche zu gleicher Zeit in Aufnahme kam, führte den Namen Follan.

Dass dieser Zustand des Theaters bei den Einsichtsvolleren unter dem Publikum eine Reaction hervorrief, lag im Lauf der Dinge und ist ein erfreuliches Zeichen von dem noch nicht gänzlichen Erlöschen eines ernsteren und höheren Sinnes in der Nation. Unglücklicher Weise hatten die ehrenwerthen Leute, welche die Monstrositäten des Tages verwerflich fanden, nicht genug Unterscheidungskraft und poetischen Geist, um das gute Alte von dem schlechten Neuen trennen zu können. Lope und Calderon geriethen bei ihnen in dieselbe Verachtung, die nur deren ausgearteten Nachkömmlingen gebührte, und sie erwarteten deshalb das Heil, welches nur von einer Restauration des ächten Nationaltheaters kommen konnte, von einer gänzlichen Verdrängung der alten Schauspielformen durch andere von ganz entgegengezierter Beschaffenheit. Die falschen Kunstansichten der Gallicisten waren unterdessen in Tagesblättern und Flugschriften so häufig wiederholt worden, dass sie zuletzt auch bei denen Gehör fanden, die ihnen bisher das Ohr am hartnäckigsten verschlossen hatten; denn es ist eine bekannte Wahrheit, dass auch das Widersinnigste und Absurdeste, wenn man es nur recht häufig sagt, zuletzt wie ein Evangelium geglaubt wird. Auf diese Art ward das Terrain für eine Uebersetzung der französischen Tragödie und Comödie nach Spanien gebahnt. Seit dem Jahre 1750 begannen wir mehreren Uebersetzungen französischer Stücke, des *Britannicus* von Triqueros, der *Athalie* von Eugenio de Flaxano, des Lustspiels *La raison contre la mode* von Luzan. Der

Schon genannte Montiano gab 1750 und 1751 zwei, ganz nach französischen Mustern zugeschnittene Trauerspiele, *Virginia* und *Ataulfo*, heraus, von denen selbst Moratin (ein Hauptvertreter des *Clasficismo*), der Wahrheit die Ehre gebend, urtheilt, sie bewiesen, daß ein Drama alle Regeln beobachten und dennoch unübertrefflich sein könne. Aber noch wagte man nicht, diese Sachen zur Aufführung zu bringen. Uebersetzungen der italienischen Opern, die man zuvor in *Puen Retiro* gespielt hatte, waren die ersten ausländischen Stücke, die auf den Volkstheatern Eingang fanden. Hier gab es doch wenigstens etwas zu sehen und zu hören; wie dagegen durfte man hoffen, daß der große Haufe, der gern an einem Abend Himmel und Hölle und alle fünf Welttheile durchflöz, den drei Einheiten Geschmack abgewinnen werde? Erst seitdem im Jahre 1759 der biederige König von Neapel, Karl III., ein ganz von ausländischer Bildung durchdrungener und reformatorischen Bestrebungen geysthafter Prinz, den spanischen Thron bestiegen hatte, schien der Partei, welche in der Kritik den Ton angab, der Moment gekommen zu sein, um ihre Tendenzen in weiteren Umfange zu realisiren. Die beiden einflußreichsten Staatsmänner des neuen Königs, der Marques Grimaldi und der Graf von Aranda, nahmen selbst die Reform des Theaters unter ihre besondere Protection. Durch königliches Decret vom 11ten Juni 1763 wurde die Darstellung der *Autos Sacramentales* verboten, weil man sich dadurch den Ausländern lächerlich mache. Auf Veranlassung des Marques Grimaldi wurden in *Puen Retiro* und anderen königlichen Schlössern verschiedene Uebersetzungen französischer Tragödien aufgeführt; zu gleicher Zeit wandte der Graf Aranda seine Aufmerksamkeit auf die Theater de la Cruz und del Principe, suchte den materiellen Theil derselben zu

verbessern und die Parteien, welche sie mit Tumult erfüllten, im Zaum zu halten, ließ auch auf ihnen Uebersetzungen Corneille'scher und Racine'scher Stücke spielen und ermunterte die spanischen Dichter, Originalschauspiele in dem neuen Styl zu schreiben. Diese Aufforderung blieb nicht ohne Erfolg. Nicolas Hernandez de Moratin brachte 1770 seine *Hormesinda* auf die Bühne, die erste spanische Tragödie in französischen Formen, welche wirklich zur Aufführung kam; der jüngere Moratin urtheilt von diesem Werke seines Vaters, es sei mehr lobenswerth wegen einiger guten, darin vorkommenden Nachahmungen des Virgil, als in Betreff der Handlung. Der *Hormesinda* folgte ein anderes Trauerspiel desselben Verfassers, *Guzman el Bueno*. Bald betraten verschiedene andere Dichter den nämlichen Weg, José Cadalso mit seinem *Sancho Garcia*, in welchem durch paarweise Reimung der fünffüßigen Jamben die Alexandriner nachgeahmt werden sollten, Gaspar Melchor de Jovellanos mit seinen *Muniza*, welcher denselben Stoff behandelte, wie die *Hormesinda*, Ignacio Lopez de Ayala mit einer *Numancia destruida*. Daß alle diese, den französischen Regeln ängstlich angepassten Tragödien ohne inneres Leben und ohne dichterischen Gehalt seien, wird jetzt auch in Spanien ziemlich allgemein zugestanden. Alles, Sprache, Ideen und Sitten, ist in ihnen gezwungen und unnatürlich, die Meten sind aus einzelnen, von hier und dort mühsam herbeigezogenen Worten zusammengestickt, nichts zeigt Begeisterung oder Originalität, und beständig bemerkt man die Angst der Dichter vor dem Versloß gegen diese oder jene Regel. Der Erfolg von dergleichen Stücken bei der Darstellung war begreiflicher Weise sehr gering, wie sehr sich auch die Kritiker Mühe gaben, sie als Meisterwerke anzupreisen. Französische Lustspiele nach Spanien zu verpflanzen

gen, ließ sich um die nämliche Zeit besonders Thomas de Triarte angelegen sein; auch schrieb er aus eigener Erfindung Mehreres in demselben Geist, was sich durchaus keines Besfalls zu erfreuen hatte. Andere Lustspiele, voll von Regelmäßigkeit, aber leer an sonstigen guten Eigenschaften, wurden von dem genannten älteren Moratin, von Cándido Maria Trigueros und Anderen verfaßt. Der Letztgenannte gab sich auch die Mühe, die *Estrella de Sevilla* und den *Anzuelo de Fenisa* des Lope de Vega nach den neu gelernten Regeln umzuarbeiten. Ein Gleiches nahm Don Sebastian y Latre mit der *Progne y Filomena* des Rojas und mit Morcoto's *Parécido en la corte* vor¹⁾. Aber so groß war noch die Anhänglichkeit des Publicums an seine alten Dichter, daß es die Verfälschung des letzteren Stückes nicht auf der Bühne duldete, sondern die Schauspieler nöthigte, dasselbe am folgenden Tage in seiner ursprünglichen Gestalt zu geben.

In der That vermochten alle Diatriben der Gelehrten und der ihrem Volke abtrünnig gewordenen Dichter die Nationalcomédien nicht vom Theater zu vertreiben. Eine große Anzahl von Stücken des Calderon, Morcoto und Rojas und vieler der anderen alten Lieblinge erhielt sich beständig auf dem Repertoire. In diesen Gedächtnissen lebte ja mit den alten Erinnerungen der alte Ruhm, wie hätten sie dem Spanier nicht schwerer bleiben sollen! Ueber manche der geistlichen Schauspiele, wie über *Los zelos de San Josef* von Christoval de Monroy und über den *Cain de Cataluña* von Rojas, erging freilich „weil sie auf Gegenstände der Religion ein lächerliches Licht würfen“, dasselbe Verbannungsurtheil, welches schon

¹⁾ Vor der Ausgabe dieser beiden Stücke, Madrid 1770, findet sich auch ein ganz inhaltsloser Essay unter *la Comedia española*.

die Hochzeichnungsstücke getroffen hatte; aber mit desto größerem Enthusiasmus wurden stets diejenigen aufgenommen, welche vor einer engherzigen moralischen Ansicht noch Gnade fanden. — Auch an neuen Theaterstücken, die wenigstens in den äußerem Umrissen sich den alten einheimischen angeschlossen, war fortwährend kein Mangel. Ich darf mich nicht rühmen, viele von den zahlreichen Werken des *Hermin del Rey*, *Nanuel Hermin de Paviano*, *Luis Moncin*, *José Concha*, *Antonio de Valladarez y Sotomayor* und anderer hieher gehörender Schauspielerschreiber aus der Zeit Karls III. und IV. gelesen zu haben; aber nach einigen, die ich kenne (z. B. *el Astuciano en Madrid* von *Moncin*, einer ganz rohen und widerlich possenhaften *Comedia de Figuron*, die ich noch vor wenigen Jahren in Granada habe spielen sehen), und nach dem übereinstimmenden Urtheil aller Spanier, welcher Partei sie auch angehören mögen, sind dieselben durchaus von allem Kunstgehalt entblößt und stehen mindestens eben so tief unter den Productionen des *Cañizares* und *Jimora*, wie viele unter denen des *Calderon*. Besonders Aufmerksamkeit erwarb sich im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts *Puciano Francisco Comella*, von dem man gerühmt hat, „er sei dem alten Nationalstyl näher gekommen, als irgend ein Anderer seiner Zeit;“ aber auch seine Schauspiele sind äußerst roh, durch Kriegsglärm und melodramatische Effekte auf den Verfall des Volks berechnet; von dem Geiste oder auch nur der sprachlichen Zierlichkeit selbst der schlechtesten Dichter aus *Calderons* Zeit ist auch kein Schatten mehr übrig geblieben. Dieser *Comella* hat namentlich viele Ereignisse der neueren Geschichte auf die spanische Bühne gebracht. Die nordischen Namen in seiner *Catalina II. en Cronstadt*, seinem *Federico II. en el campo de Torgau* müssen den

Spaniern wunderlich geklungen haben. Auch ein Wilhelm Tell von ihm ist vorhanden. — Andere Comödienschreiber, die sich ihm angeschlossen, sind Gaspar de Javala y Zamora und Vincente Rodríguez de Arellano.

In sehr erfreulicher Weise ragt aus der Mitte seiner Zeitgenossen der im Auslande zu wenig bekannte Don Ramon de la Cruz hervor. Dieser merkwürdige Mann, der mit vollem Namen Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla heißt, wurde im Jahre 1731 zu Madrid geboren und verbrachte den größten Theil seines Lebens ruhig in seiner Vaterstadt, wo er ein nicht unbedeutendes Civilamt bekleidete. Er starb um den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Bildung blieb von den französischen Doctrinen nicht unberührt; einige Tragödien und Comödien, die er schrieb, sind ganz nach dem classischen System gemodelt. Aber sein Talent wollte sich nicht in die Fesseln schmiegen, die ihm sein Verstand auferlegte; um einen freieren Spielraum für die Entfaltung desselben zu gewinnen, warf er sich auf das Fach der *Saynetes*, eine Gattung, die kaum zur Literatur gezählt wurde und welcher daher von den engherzigen Kritikern, die es unter ihrer Würde hielten, sich damit abzugeben, noch keine Regeln dictirt worden waren. Ramon de la Cruz schrieb mehrere hundert solcher *Saynetes*, die mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden^{*)}. Literarische Präentionen auf Autorrhum scheint er dabei gar nicht gemacht

^{*)} Ein Theil derselben wurde mit den größeren Schauspielen des Ramon de la Cruz zusammen zu Madrid 1786 — 91 in zehn Bändchen gedruckt. Eine neue Ausgabe der *Saynetes* allein, in welche auch die ungebrachten aufgenommen werden sollen, ist in den letzten Jahren zu Madrid begonnen worden. Der erste Band, den ich allein gesehen habe, enthält 54 Stücke.

zu haben; sich selbst ein Paar heitere Stunden zu verschaffen und seinen Zuhörern die Lustigkeit, die ihn selbst erfüllte, mitzutheilen, war allem Anschein nach sein einziger Zweck. Aber trotz dieser Sorglosigkeit, mit der er arbeitete und die sich freilich bisweilen in der mangelnden Cultivirung seiner Darstellung zeigt, hat er mehr in der komischen Dichtung geleistet, als irgend einer von seinen Zeitgenossen. Von jeher war das Sapyete seinem Begriffe nach nicht mehr gewesen, als die naturtreue Schilderung irgend eines komischen Moments aus dem gewöhnlichen Leben; wie viel oder wie wenig eigentlich dramatischen Charakter er ihm durch Plan und Verwicklung geben wollte, hatte ganz im Belieben des Dichters gestanden. Auch Ramon de la Cruz behielt diese Gattung bei, wie er sie überkommen hatte; er gab derselben hier und da eine Ausdehnung, welche sie mehr dem eigentlichen Lustspiel annäherte, aber er verzichtete nicht auf das Recht, einzelne Scenen, die nur durch sich selbst interessieren wollten, ohne weitere innere Verknüpfung an einander zu reihen. Ganz unbillig also ist es, die Sapyetes unseres Dichters, wie die spanischen Kritiker gethan haben, nach den strengen Gesetzen der dramatischen Composition, denen sie sich absichtlich entziehen, zu beurtheilen, und aller Tadel, der von dieser Seite über sie ergangen ist, hebt sich selbst auf. Nehmen wir sie nun als das, was sie allein sein wollen, als unmittelbar nach der Natur aufgesasste Lebensbilder, so können wir ihnen mit Bezug auf die außerordentliche Naturwahrheit, auf die Lebhaftigkeit der Darstellung, den Reichthum des Wises und die komische Stärke den entschiedensten Beifall nicht versagen. Obgleich die gemeine Wirklichkeit copirt wird, fehlt es doch nicht an poetischem Colorit, das schon durch den Phantasie-reichthum, durch das Malerische in Sitten und Sprache des

Südländers an die Hand gegeben wurde. Die meisten und vorzüglichsten dieser Stücke bringen die untersten Volksklassen auf die Bühne. Die Lastträger und Maulthiertreiber, die Obsthändlerinnen und Fischweiber werden darin, Jeder in seinem Costüm und mit den ihm eigenthümlichen Gebräuchen, vorgeführt; wir sehen uns bald auf einen Jahrmarkt, bald unter die Zuschauer eines Stiergefechts, bald in das Innere eines Wirthshauses, bald in die Mitte eines Pilgerzuges, oder zu dem Feste irgend eines Heiligen versetzt: und alle diese Gemälde sind mit feiner Meisterhand entworfen, zeigen in jedem Zuge Leben und Bewegung, und in der Anordnung der Gruppen herrscht, trotz des Gewimmels der Personen, übersichtliche Klarheit. Mit besonderem Interesse wird man die *Sapnetes* lesen, in welchen die langweiligen Tragödien nach französischem Muster mit ihrer frostigen Rhetorik, ihren gemachten Affekten und ihrem Blutvergießen um nichts und wieder nichts parodirt sind. Hierher gehören *El Marido sofocado*, *El Muñuelo*, *La Zara*, *Manolo*. Besonders köstlich ist *Manolo*, „eine Tragödie zum Lachen oder ein *Sapnete* zum Weinen,“ ganz in den fünffüßigen Jamben der klassischen Tragödie und in hochpathetischem Style geschrieben, der dem Madrider Gassenpöbel in den Mund gelegt wird und im Contrast mit der Niedrigkeit des Gegenstandes, wie im Verein mit den hier und da durchbrechenden gemeinen Redensarten eine unsäglich komische Wirkung macht. Die Handlung ist, ebenso wie die Sprache, eine Travestie des regelmäßigen Trauerspiels. Als sich der tragische Knoten zu schürzen beginnt, spricht einer der Mitspieler:

— — Hier

Beginnt das Interesse der Tragödie;
Und, daß die Illusion vollkommen sei,

Mög' ihr Apollo nicht allein die drei
Einheiten, sondern hunderttausend geben,
Ja lieber gleich das ganze Einmaleins.

Am Schlusse findet ein Kampf zwischen dem Anceps-
wirth, der Casanienhändlerin, den Straßenjungen und den
andern Helden ähnlichen Gelichters, welche das Personal
bilden, Statt. Nachdem schon die Meisten im Kampfe geblie-
ben, endigt die Tragödie folgendermaßen:

Vater Matute.

Da sie Alle
Gestorben sind, so will ich gleichfalls sterben,
Um mir die Kosten für die Trauerkleider
Und die Beerdigung zu ersparen.

(Er stirbt.)

Nemilgaba.

Ach,

Mein Vater!

Mediodiente.

Höre mich!

Nemilgaba.

Ich kann nicht hören,
Denn ich muß auch in aller Eile sterben.

(Sie stirbt.)

Polagera.

Und ich nicht minder, da Manolo starb.
Sogleich will ich den Doctor rufen lassen
Und lege mich zu Bett; denn es ist Regel,
Daß man mit Anstand sterben muß.

(Ab.)

Sebastian.

Nun, Freund,

Wir dürfen, hoff' ich, doch am Leben bleiben?

Mediodiente.

Es hilft dir nichts, in den Tragödien muß
Einmal gestorben sein, und Einen nur,
Den Häßlicn, darf der Dichter leben lassen,
Um dir moralische Sentenz zu sprechen.

Sebastian.

So sprich sie denn, und denk', ich sei vor Lachen
Gestorben.

Mediodiente.

Also Acht gegeben! — Was,

Ihr Arbeitsleute, hilft Euch all Eu'r Müß'n?
Wozu ist alle Qual der Woche nüz,
Wenn ihr nachher am Sonntag oder Montag
Den Wochenlohn in's Wirthshaus tragen wollt?

Auch die *Saynetes* des Ramon de la Cruz, welche im Kreise der Mittel- und höheren Klassen spielen, theilen den Vorzug naturtreuer Färbung und höchster drastischer Beweglichkeit; zugleich verdienen dieselben als die wahren Quellen, aus denen die Sittengeschichte der Zeit geschöpft werden kann, Aufmerksamkeit. Sie zeigen, welchen großen Umschwung in Sitte und Sinnesart ein halbes Jahrhundert in Spanien herbeigeführt hatte; denn Hunderte von Scenen begegnen uns hier, welche der Denkweise und den Grundsätzen der früheren Zeit durchaus zuwiderlaufen. Die Liebschaften zwischen einem vornehmen Herrn und einer Manola oder Madrider Grissette; die Zudringlichkeit der Abates, die sich bald als Hausfreunde, bald als Musiklehrer oder unter anderen Masken im Schoosse

der Familien einzunisten wissen; die Freiheit der Weiber und endlich gar der Corteso oder Cavaliere servente, der einer jungen Frau nicht fehlen darf: dies Alles führt uns in eine neue Welt der Sitte, in welcher von der früheren Gravität des Adels, von seinen Ehrenbegriffen und von der alten Eifersucht keine Spur mehr übrig geblieben ist.

In der Kritik hatten Luzan und diejenigen, welche seine Maximen als Glaubensartikel verehrten, lange durchaus das Uebergewicht behauptet; denn zwei vom entgegengesetzten Standpunkte ausgehende Schriften über Dramaturgie *) waren fast spurlos vorübergegangen. Erst in den achtziger Jahren begann ein patriotischer Mann, Vicente García de la Huerta, Mitglied der spanischen Akademie und königlicher Bibliothekar (geboren 1742), die alten Dramatiker gegen die Schmähungen der Gallicisten zu vertheidigen. Ehe La Huerta diesen Kampf unternahm, hatte er einige Dramen geschrieben, in welchen, nur mit einigen Modificationen, der französische Zuschnitt und die steife Regelmäßigkeit vorherrschten. Mit besonderem Beifall war darunter die Raquel (1778) aufgenommen worden. Ueber die Mislungenheit dieser Tragödie ist heut zu Tage wohl nur Eine Stimme; die Handlung ist ganz nach Diamante und mit Aufopferung aller Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit in die drei Einheiten gezwängt; was aber die Darstellung anlangt, so findet sich nichts, was von wahrer Dichtergabe zeugte, wohl aber viel kühles Pathos und falsche Rhetorik. Noch weniger als die Raquel war der Agamemnon vengado geeignet, den Glanz des castilian-

*) Discurso critico sobre las comedias de España de un ingenio de esta corte, Madrid 1750 (der Verfasser ist Ignacio de Loyola). Die zweite dieser Schriften, ein Discurso critico von Thomas Javalos, ist mir nicht bekannt geworden.

schen Drama's wieder herzustellen. Hatte nun la Huerta wenig Anlage zum Schauspieldichter bewährt, so zeigte er fast noch weniger Verus zum Kritiker. Der ehrenwerthen patriotischen Gesinnung, welche ihn zur Herausgabe einer Auswahl aus den älteren Bühnenstücken der Spanier bestimmte *), soll die gebührende Anerkennung nicht versagt werden; allein die Vorreden seines *Theatro hespañol*, in denen er den französischen Geschmac zu bekämpfen suchte, zeigen, daß er nicht der Mann war, um die Nationalität mit Erfolg gegen die Ausländerei zu vertreten. In diesen Vorreden rühmte er von Ausfällen gegen die Gallicisten, „diese bissigen und neidischen Kritiker“, gegen Racine, „diesen frostigen und langweilig gewissenhaften Pedanten“, und überhaupt gegen die „in allen ihren Theilen verachtungswerthen Tragödien und Lustspiele der Franzosen;“ aber es findet sich darin nichts Positives zur Vertheidigung der romantischen Poesie, keine Spur von einer ästhetischen Erkenntniß ihres Wesens. Auf der anderen Seite zeigte La Huerta, während er in maßlosen Ausfällen gegen die antinationale Partei tobte, doch wieder so viel Jaghaftigkeit, daß er in seine Sammlung nur die altspanischen Stücke aufzunehmen wagte, welche am wenigsten gegen die mechanischen Regeln der Franzosen verstießen, vornämlich also Intriguenspiele und *Comedias de Figuron*, aber kein einziges von den schönsten historischen und geistlichen Dramen Lope's, Calderon's, Tirso's oder Moreto's. — Der Erfolg von La Huerta's Bestrebungen mußte unter diesen Umständen sehr gering sein; seine Taktik war schlecht berechnet, sie verfehlte das Ziel ihres Angriffs,

*) *Theatro Hespañol*, por D. Vicente Garcia de la Huerta. Madrid 1786 oqq. 17 Bändchen.

und wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, daß obigenannte *Theatro español* habe auf die ferneren Schicksale der spanischen Bühne in seiner Art eingewirkt. Fast alle Tagesblätter, die um diese Zeit schon bedeutenden Einfluß auf die öffentliche Meinung übten, der *Pensador* (von dem bekannten *Clavijo*), der *Censor*, das *Memorial literario*, die *Espejadera*, stimmten in den von Luzán ange schlagenen Ton ein, und das Vorurtheil zu Gunsten der classischen Regelmäßigkeit befestigte sich bei den literarisch Gebildeten immer mehr.

Unterdeß bot die Bühne das buntestedigste Schauspiel von heterogenen Formen, von Altem und Neuem, von Gutem und Schlechtem dar. Den einen Abend wurden die hölzernen Puppen Racine's und Corneille's in Bewegung gesetzt und man vernahm in monotonen spanischen Jamben das, was die Franzosen „gehaltene Würde des tragischen Stils“ nennen, nämlich lächerliche Marionettenphrasen, wie die folgenden:

Mourous, mon cher Osmín, moi comme un vizir, et toi
Comme le favori d'un homme tel que moi.

(Racine, Bajazet.)

Den nächsten Abend ward ein Drama von Lope oder Calderon gespielt, dann folgte eine Oper von Metastasio, ein Lustspiel von Molière, Regnard oder Goldoni, und den vierten Tag ergözte sich das Publikum an einem Spektakelstück von Ballabares oder Conella. Aber die Mannichfaltigkeit ging noch mehr in's Große; schon 1770 hatte Gaspar de Jovellanos, dieser im Uebrigen um sein Vaterland hochverdiente und geistvolle Mann, ein bürgerliches Drama voll häuslichen Jammers und didaktischer Tendenz, *El delincuente*

honrado geschrieben; von diesem Stücke mag wahr sein, was ein Spanier ihm nachrühmt, „daß es gesunde Ideen über Moral und Gesetzgebung enthält und sich die Bekämpfung trauriger Verurtheile angelegen sein läßt“, aber mit der Poesie hat es offenbar nichts gemein. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts kamen nun noch manche solcher thränen- und moralreichen Schauspiele aus der Diderot'schen Schule über die Pyrenäen, und Frankreich wurde zu einem Kanal, durch den sich allmählig auch Melodramen so wie englische und deutsche Theaterstücke der schlechtesten Art (von Villos und Kopeurc) nach Spanien zogen. So ging der eigentliche Nationalstyl der spanischen Bühne denn völlig in dem Gemisch verschiedenartiger Formen verloren. Das achtzehnte Jahrhundert vererbte dies bunte Allerlei des Repertoire's auf das folgende. Mehrere der schon genannten Schauspielerverfertiger, wie namentlich Gaspar de Javala y Zamora (gestorben 1806) und Vicente Rodriguez de Arellano führten fort, ungeschlagte Comédien zu schreiben, die auf der Stufeleiter der Entartung etwa eben so tief unter denen des Lope stehen, wie diese über den ersten Anfängen der Kunst; die ordinären Gallicisten gaben schlechte Uebersetzungen und Nachahmungen französischer Werke, noch ordinärere Fabrikarbeiter führten, wie Martinez de la Rosa sich ausdrückt, die nichtswürdigsten ausländischen Producte, wahre Contrebande der Kunst, in Spanien ein, und vollendeten die Verderbniß des Geschmacks: zwischen allen diesen theils todten Arbeiten des Gelehrtenfleisses, theils wüsten Mißbildungen aber gingen noch immer beträchtlich viele der älteren Comédien, vermun- dert, sich in solcher Gesellschaft zu sehen, über die Breiter.

Wie die Schicksale des spanischen Theaters nach seiner Blüthenperiode nur in allgemeinen Umrissen und ohne Ver-

weisen bei Einzelheiten geschildert worden sind, so fand sich auch keine Gelegenheit, von den gefeiertsten Schauspielern des achtzehnten Jahrhunderts zu sprechen; nur zwei derselben haben sich so hervorgethan, daß ihre Namen hier nachgeholt werden müssen; es sind: Damian de Castro, ein Acteur, der sich besonders in den sogenannten Figuron-Rollen auszeichnete, und zwar so sehr, daß die meisten Comedias de Figuron von Castizares und Zamora für ihn geschrieben sein sollen; er blühte zur Zeit Karl's II. und Philipp's VI.; Maria Paduenant, die celebrirteste Schauspielerin ihrer Zeit, von welcher Signorelli, der sie noch spielen sah, sagt: sie sei werth, unter die geistvollsten und lebendigsten Künstlerinnen alter und neuer Zeit gezählt zu werden; vorzüglich glänzte sie in den Schauspielen von Calderon und Moreto; sie starb 1767, erst vierundzwanzig Jahre alt.

Auf die weitere Gestaltung der spanischen Bühne wirkte durch Kritik und Production besonders ein Mann ein, der, wenn man gleich mit seinen Principien keineswegs einverstanden sein und auch sein dichterisches Talent nicht eben hoch anschlagen kann, doch wegen seines eifrigen Strebens und wegen seiner hübschen Begabung weder mit den geistlosen Pedanten, noch mit den handwerksmäßigen Comödienfabrikanten seiner Zeit verwechselt werden darf. Leandro Fernandez de Moratin, Sohn des schon erwähnten gleichnamigen Dichters, geboren zu Madrid 1760, gestorben, nach einem vielbewegten Leben, zu Paris im Jahre 1828, richtete schon früh seine Aufmerksamkeit auf das Theater und machte die Reform desselben zur Hauptaufgabe seines Lebens. Ueber die Richtung, die er zur Erreichung dieses Ziels verfolgen zu müssen glaubte, spricht er sich selbst in der Vorrede zu seinen gesammelten Werken folgendermaßen aus: „Ich sah

von früh an ein, daß zur Ausrottung der eingewurzelten Uebel, welche unsere dramatische Poesie in einem schmachvollen Zustande von Rohheit und Extravaganz zurückhielten, die bloße Kritik nicht hinreichte: es mußten wiederholte Beispiele gegeben, es mußten Schauspiele nach den Regeln der Kunst geschrieben werden. Ein Contemporisiren mit den Freheiten Lope's oder mit den verworrenen Geweben Calderon's war dabei nicht zu dulden; Beide hatten Nachfolger ohne Zahl hervorgebracht, durch welche das spanische Drama während zweier Jahrhunderte in einen Zustand der äußersten Verberbniß verkehrt worden war; ein Mann von tüchtiger Bildung durfte dem Irrthum keine neue Autorität leihen; das Uebel durfte nicht vertuscht, es mußte von Grund aus gehoben werden." Moratin legt am angeführten Orte dann weiter die Grundsätze dar, welche ihn bei der Abfassung seiner Lustspiele (denn die anderen Gattungen des Drama's ließ er außer dem Kreise seiner kritischen und literarischen Bestrebungen) geleitet hätten. Das Lustspiel müsse die dialogische Nachahmung eines Vorfalls sein, der sich an einem Ort und in wenigen Stunden unter Privatpersonen zugehen habe, und es müsse durch die Darstellung desselben, mittelst der angemessenen Schilderung von Affekten und Charakteren, die gewöhnlichsten Fehler und Irrthümer der Gesellschaft lächerlich machen, die Wahrheit und Tugend dagegen empfehlen." Man sieht, es sind hier fast eben so viele engherzige Vorurtheile und Mißverständnisse vorhanden, wie Worte, es findet sich auch nichts irgend Neues, die Volleau'schen Irrthümer sind nur auf die höchste Spitze getrieben. Wäre nun Moratin nur der beschränkte Pedant, als welcher er in seinen kritischen Aussprüchen und in dem System, das er seinen Dramen zu Grunde legte, erscheint, er würde nur

mit einem Montiano oder Luzan den traurigen Ruhm theilen, Kritik und Poesie in ein Metier verwandelt zu haben; aber er besaß ein Talent, das sich trotz der Bornirtheit seiner ästhetischen Ansichten in erfreulicher Weise geltend zu machen wußte und uns die freiwillige Einengung bebauern läßt, welcher er dasselbe unterwarf. Als Theoretiker hat er unstreitig einen durchaus nachtheiligen Einfluß geübt, indem er gerade das, was ganz außerhalb des Poetischen liegt, zur Norm der Poesie machte und mit engherziger Intoleranz über Alles, was diesem Maßstabe nicht entsprach, aburtheilte; als Lustspielsdichter dagegen hat er, das darf ihm nicht abgesprochen werden, zwar nicht die höheren Eigenschaften, welche zu dem Berufe eines solchen gehören, aber einige von den untergeordneten besessen und überhaupt etwa so viel Poesie entfaltet, als mit dem Hauptzwecke einer „belehrenden Unterhaltung“ vereinbar ist. Erfindungsgeist und Phantasie, tiefe Blicke in das Menschenherz und in das Innere der Lebensverhältnisse darf man bei ihm nicht suchen, wohl aber treue Schilderung der Sitten seiner Zeit, einen oft treffenden Witz und einen eben so fließenden als eleganten Dialog, der bei aller Natürlichkeit doch nie in jenes triviale Geschwätz verfällt, welches anderen Comödienschreibern, z. B. dem Goldoni, für Natur gilt. Ueber diesen berühmten Italiener, dem Moratin in mancher Hinsicht etwa parallel zu stellen sein möchte, erhebt sich der Spanier, außer durch das mehr poetische Colorit der Diction, auch noch durch die größere Stärke des Wipes; aber er steht ihm bedeutend nach in der Erfindung und Complication der Fabel.

Das erste Stück, welches Moratin der Bühne gab, war *El viejo y la niña*, aufgeführt 1790. Das materielle Gerüst der Handlung ist, wie in allen seinen Dramen, nicht viel

werth, die Verwickelung ärmlich, und die allzu sichtlich hervor-
tretende Tendenz, die Nachteile einer Ehe zwischen Personen
von ungleichen Jahren anschaulich zu machen, läßt keine rechte
Poesie aufkommen. Die Verse sind durchgehends vierfüßige
Trochäen mit der Assonanz, die immer durch einen ganzen
Akt festgehalten wird. Moratin war durch sein mißverständ-
nes Natürlichkeitsprincip zu der Meinung verleitet worden,
die Prosa oder das genannte Maas seien, als der Redeweise
des gewöhnlichen Lebens am nächsten kommend, allein für
das Lustspiel geeignet. Wahrlich, es ist recht merkwürdig, zu
sehen, wie eine falsche Theorie einen geistreichen Mann so
irre führen konnte, daß er freiwillig auf die Vortheile des
alten, bis zur Vollendung ausgebildeten Systems verzichtete
und statt dessen ein auf die Länge höchst monoton werdendes
Metrum oder gar die ungebundene Rede adoptirte. — Mo-
ratin's zweites, 1792 aufgeführtes Stück war *La comedia
nueva*, ein Angriff gegen die schlechten Schauspielschreiber
des Tages (das heißt gegen Comella und dessen Genossen);
die viele leichte Kunstweisheit, die hier ausgekramt wird,
schwächt wieder die Wirkung, die einzelne wirklich treffende
satirische Hiebe hervorbringen könnten. Es war übrigens dem
Verfasser Ernst mit seinem Vorhaben, die spanische Bühne
zu reformiren. Er unternahm um diese Zeit eine Reise nach
Frankreich, England, Deutschland und Italien, um die Theater
dieser Länder kennen zu lernen. Die Frucht dieser Reise war
eine Uebersetzung des Hamlet; aber diese zeigt, daß er in der
Fremde nichts Neues gelernt hatte. Die Vorrede und die An-
merkungen dazu beweisen, wie gänzlich ihm die Fähigkeit versagt
war, poetische Kunstwerke in ihrer Totalität zu erfassen; er
nennt darin die englische Tragödie eine eben so außerordent-
liche wie monströse Production, deren Handlung durch un-

passende Vorfälle und unnütze Episoden geschwächt werde und die nicht selten von der tragischen Höhe herab in grobe, auf das Gelächter des Publikums berechnete Bouffonnerien verfinke; er vergleicht den Ausdruck: *not a mouse stirring* mit den Worten der französischen *Iphigénie*

Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune,
um zu beweisen, daß Racine doch ein viel erhabenerer Dichter gewesen sei, als Shakspeare; er macht zu der ersten Scene des englischen Trauerspiels folgende Bemerkung: „Horatio, als ein gebildeter Mann, sollte doch solchem Unsinn von Hexen, Weibern und Zauberern keinen Glauben schenken! Dies Alles ist auf den Londoner Pöbel und dessen Hang zum Wunderbaren berechnet; aber der dramatische Dichter hat die Pflicht, die Laster zu tadeln und den Verstand aufzuklären, statt der Unwissenheit zu schmeicheln;“ ferner wird gesagt, Polonius taugt einzig zum Helden eines Zwischenspiels; die Todtengräberscene sei so gemein, daß sie kaum in der rohesten Poesie zu ertragen sein würde u. s. w. Doch genug von diesem Commentar, der die Bewunderer Shakspeare's gewiß in die heiterste Laune versetzen wird. Von seinen Reisen zurückgekehrt, wurde Moratin von dem Gouvernement zum Mitgliede einer Junta ernannt, welche sich mit der Verbesserung des Theaters beschäftigen sollte. In welchem Sinne er gewirkt haben wird, läßt sich denken; aber er trat bald von dieser Stellung zurück. Die drei Schauspiele, welche er außer der Uebersetzung einiger Molièreschen Stücke noch in den Jahren 1803, 1804 und 1806 zur Aufführung brachte, *El Baron*, *la Mogigata* und *El si de las Ninas* gelten für seine besten. In *La Mogigata* ist das Bild einer frommelnden Heuchlerin mehr in seinen äußeren Umrissen lebendig gezeichnet, als in seinem innersten Wesen ergründet. In *El si de las Ninas* sollen die Gefahren ge-

zeigt werden, welche damit verbunden sind, wenn Eltern ihren Töchtern in der Wahl eines Gatten Zwang auferlegen. Donna Francisca wird von ihrer Mutter aus dem Kloster, in welchem sie erzogen worden ist, zurückgeholt und mit dem schon in vorgerücktem Alter stehenden Don Diego verlobt. Dieser wünscht lebhaft, aus dem Munde der Braut selbst zu hören, daß er von ihr geliebt werde, aber die Mutter läßt die Tochter nie zu Worte kommen. Francisca liebt im Geheimen den Neffen des Diego, Don Carlos, mit dem sie schon von dem Kloster aus ein Liebesverhältniß angeknüpft hat; als sie ihn von ihrer Lage unterrichtet, geräth er in heftige Bewegung; da er aber erfährt, daß der Nebenbuhler sein Dufel sei, dem er vielfach zu Dank verpflichtet ist, tritt er zurück. So scheint denn das Liebespaar für immer geschieden zu sein; aber Diego erfährt zuletzt, daß Francisca seinen Neffen liebe, wird von dem Eifersinn, mit welchem dieser aus Rüksicht für ihn zurückgetreten ist, aufs tiefste gerührt, und legt die Hand der Geliebten in die des Don Carlos, indem er am Schlusse die Moral des Stüdes in folgenden Worten ausspricht: „Da sehen wir, wie traurige Folgen es hat, wenn den jungen Leuten Zwang angethan wird! Da sehen wir, wie viel man sich auf das Ja der jungen Mädchen verlassen kann!“ — Ueber den Kunstwerth dieser Stüde braucht nichts weiter gesagt zu werden; sie zeigen die spärlichen Vorzüge, welche schon hervorgehoben wurden, aber freilich in noch weit höherem Grade die lähmenden Einflüsse des Joches, in das dieser Autor seinen schon an sich nicht eben hochstrebenden Pegasus gespannt hatte. Wer von den Dichtungen der goldenen Periode unmittelbar zu denen des Moratin überginge, dem müßte zu Muthe sein, wie etwa dem, der aus der üppigen Blüthenpracht des Frühlings plötzlich in eine kalte Winterlandschaft versetzt

würde. — Die spätere Zeit seines Lebens widmete Moratin fast ausschließlich gelehrten Beschäftigungen und unter diesen namentlich der Sammlung und Beleuchtung der ältesten Documente des spanischen Drama's. Ueber die Frucht dieses Studium's, die *Origenes del teatro español*, ist in der Vorrede zu dem vorliegenden Werke gesprochen worden.

Die Lustspiele des Moratin machten Epoche, und mit Recht; denn trotz Allem, was uns hindert, dieselben mit ihren unbeschränkten Bewunderern für Meisterwerke zu erklären, springt doch ihr hohes Verdienst und ihre Ueberlegenheit in die Augen, sobald man sie mit den übrigen Comödien derselben Zeit vergleicht. — Eine ähnliche Stellung zur Tragödie, wie Jener zum Lustspiel, errang sich ungefähr um dieselbe Zeit *Nicasio Alvarez de Cienfuegos*, geboren zu Madrid 1764, gestorben zu Erthez in Frankreich 1809. Dieser ebenso durch den Adel seiner Gesinnung als durch sein Dichtertalent ausgezeichnete Mann verdient eine ehrenvolle Erwähnung in der Geschichte der spanischen Poesie und darf in keiner Art in die Reihe jener gelehrten Pedanten gestellt werden, welche sich vor ihm bemüht hatten, das französische Trauerspiel nach Frankreich zu verpflanzen. Daß er die gebundene und enge Form des letzteren für ein notwendiges Requirit einer tragischen Darstellung hielt, war ein Tribut, den er dem allgemeinen Vorurtheil seiner Zeit zollte; aber es war ihm heiliger Ernst mit der Kunst; er dichtete mit vollster Seele, mit dem Herzen und Gefühle, nicht bloß mit dem Verstande, und so gelang es ihm, seinen Tragödien *Idomeneo*, *Zoraida*, *la Condesa de Castilla* und *Pitaco* ein inneres poetisches Leben mitzutheilen, das man an den meisten Versuchen der Spanier in demselben Style so sehr vermißt. Hohe Würde der Gesinnung, poetische Anschauung, feurige Schilderung der

Leidenschaften, edle Charaktere und treffliche Gruppierung derselben zeichnen die genannten Trauerspiele aus. Das gelungenste darunter möchte die *Jorabe* sein, welche Tragödie eine sehr lobenswerthe Anlage und Entwicklung des Plans und eine wahrhaft erschütternde Katastrophe aufzuweisen hat; in einer freieren Form hätte sich freilich dem romantischen Stoffe aus der Geschichte von Granada noch ein ganz anderer Vortrag abgewinnen lassen. — Nicht gewöhnliche Anlagen für die Tragödie zeigte auch Manuel José de Quintana (geb. zu Madrid 1772) in seinem *Pelayo*, aus welchem ein edler Geist in kräftiger und gebildeter Rede spricht. — In Bezug auf die Sprache aller dieser Trauerspiele sei noch hervorgehoben, daß sie durchgehends in fünffüßigen Jamben ohne Reim geschrieben sind. So weit verblendete die Verehrung für die ausländischen Muster, daß man dem spanischen Idiom ein Maas aufzwingen zu müssen glaubte, welches die ganze Monotonie und das Schieppende des italienischen *Verso sciolto* hat und deshalb auch von den früheren Dichtern immer nur in sehr eingeschränkter Weise angewandt worden war.

Man macht sich kaum einen Begriff davon, in wie hohem Grade alle, selbst die begabtesten Geister dieser Zeit sich durch die verkehrten Ideen von moralischem Nutzen, Regelmäßigkeit u. s. w. beherrschen ließen, so daß sie allein von einer gänzlichen Vernichtung der Reste des alten Nationaltheaters, die sich noch bis auf ihre Tage erhalten hatten, Heil für die Bühne erwarteten. Hören wir nur, wie der unvergeßliche, um sein Vaterland so vielfach verdiente Jovellanos sich in seiner *Memoria sobre las diversiones públicas* (Madrid 1812, die Schrift ist aber schon 1790 verfaßt) in dieser Beziehung ausspricht: „Die Reform unseres Theaters muß mit

der Verbannung fast aller Dramen beginnen, die heut zu Tage aufgeführt werden; ich rede nicht allein von denen, welchen man gegenwärtig einen albernen und barbarischen Vorzug gibt, von den Mißgeburten hungriger und unwissender Dichterlinge, welche allen Anstand, alle Wahrscheinlichkeit, alles Interesse und alle gute Sprache von der Bühne verbannten; dergleichen Monstrositäten werden vor dem ersten Blicke verschwinden, den die Vernunft und der gesunde Menschenverstand auf die Scene werfen werden: nein, ich meine auch diejenigen, welche mit Recht bei uns gerühmt sind, welche einst anderen Nationen zum Vorbilde gedient haben und welche von dem einsichtsvollsten und erleuchteten Theile unserer Nation noch immer mit Freude und Entzückung gesehen werden; ich werde immer der Erste sein, ihre unnachahmlichen Schönheiten anzuerkennen, die Neuheit ihrer Erfindung, die Schönheit ihres Styls, den Fluß und die Natürlichkeit ihres Dialogs, die wunderbare Kunst ihrer Verwicklung, das Feuer, das Interesse, den Scherz und den anmuthigen Witz, denen man in ihnen bei jedem Schritte begegnet: aber was hilft dies Alles, wenn diese selben Dramen, bei'n Lichte der Regeln und vor Allem bei dem der gesunden Vernunft besehen, von Lastern und Fehlern wimmeln, welche die Moral und die Politik nicht dulden dürfen?"

Die weitere Geschichte des spanischen Theaters im neunzehnten Jahrhundert wird sich am füglichsten an die Erwähnung der einzelnen Dichter knüpfen. Wir schicken hier nur einiges Allgemeine voraus.

Durch die Werke des jüngeren Moratin und des Cienfuegos faßte das classische System (wenn man einem Gewebe von Vorurtheilen und Mißverständnissen diesen einmal hergebrachten Namen lassen will) auch in der Praxis immer

festere Wurzeln; man kann die ganze Zeit von 1800 bis 1834 als die Periode von dessen ausschließlicher Herrschaft bezeichnen. Einzelne Stücke in den freieren Formen der alten Comödien wurden zwar noch geschrieben (z. B. von Gaspar de Zavala y Zamora, der erst 1813 starb); auch kamen einige ausländische Dramen, welche das Gesetz der drei Einheiten nicht beobachteten, auf die spanische Bühne (z. B. das nichtswürdige aller Schauspiele alter und neuer Zeit, Kogebue's Menschenhass und Neue); allein alle diese Sachen wurden nur als Cassenstücke für den Pöbel angesehen, nicht eigentlich zur Literatur gerechnet; die Autoren, welche eine literarische Bedeutung ansprechen wollten, glaubten sich den französischen Regeln unterwerfen zu müssen. Ein Theil der alten Nationalcomödien erhielt sich auf dem Theater, aber man fing an, willkürliche Veränderungen mit ihnen vorzunehmen, um sie dem neuen System näher zu bringen; man strich die scherzhaften Particen, verwandelte die drei Jornadas in fünf, suchte die Ortsveränderung einzuschränken u. s. w., ohne zu bedenken, daß hierdurch der ganze Organismus der Werke zerstört würde. — Den regelrechten Tragödien einen Success zu verschaffen, den sie vielleicht durch sich selbst nicht erhalten haben würden, diente vorzüglich der berühmte Schauspieler Isidoro Mayquez, dessen hier ausdrücklich gedacht werden muß. „Dieser große Künstler — sagt Martinez de la Rosa — erhob die tragische Declamation zu einer Höhe der Vollkommenheit, wie sie in Europa selten ist und bis dahin in Spanien unbekannt gewesen war; er zeigte, in wie weit es möglich sei, die Würde mit der Einfachheit zu verbinden, den Ausdruck der Leidenschaften durch die Stimme, die Weiden, ja durch das Schweigen selbst wiederzugeben und ein Ganzes von solcher Schönheit und Wahrheit aufzustellen, daß

es zugleich entzündete und das Herz erschütterte. Sein mannichsaches und biegsames Talent hielt dem Publikum die vollkommensten Werke des Theaters zur Bewunderung vor, und selbst andere minder vollkommene erhielten durch ihn einen Werth, den sie in sich nicht besaßen. Mit Bewunderung und Zagen sahen die Zuschauer den großherzigen Drossman, wie er mit der Eifersucht kämpfte; sie zitterten, wenn sie den Ethello¹⁾ schweigend und das düstere Gemach mit den Blicken messend eintreten sahen; wenn sie Cain²⁾ erblickten, wie er vergeblich mit dem verhängnißvollen Drange kämpfte, der ihn zum Brudermorde forttrieb; wenn sie Prutus sahen, wie er sich in seinen Mantel hüllte und mit bebender Hand das Haupt seiner Söhne dem erhobenen Beile der Victoren überwies; mit einem Worte, sie bewunderten die höchste Vollendung, zu welcher die Kunst gelangen kann, indem sie in der Nachahmung die Natur verschönert.“

So vereinigten Production, Kritik und Schauspielkunst ihre Kräfte, um dem rigurosen Regeldrama einen dauernden Sieg zu sichern.

Es ist das nie genug zu schätzende Verdienst deutscher Männer, namentlich des unvergeßlichen Schlegel (der das von Lessing begonnene Werk zum Ziele führte), zuerst die innern, aus dem Wesen der dramatischen Form fließenden Gesetze des Schauspiels und zugleich das Kindische und Nüchtere jenes mechanischen Regelzwanges schlagend und unwiderleglich dargethan zu haben. Der Aberglaube an die Aristotelischen und Boileau'schen Præcepte, dieser Wahn, der die Literatur ganzer

¹⁾ Der Ethello des Düris, übersetzt von Teodoro de la Galle.

²⁾ In La muerte de Abel von Antonio Sabiñon, nach Legouvé's Mort d'Abel.

Völker zerrüttet und von der Bahn der naturgemäßen Entwicklung abgeführt hat, ist so selbst bei den Nationen, welche ihm am hartnäckigsten anhängen, erschüttert worden; die bald nach dem Original erschienene französische Uebersetzung von Schlegel's Dramaturgie klärte selbst in der Grinath des modernen Classicismus viele Geister über die alten Vorurtheile auf und bereitete den später erfolgten Sieg der Romantiker vor. Aber seltsam! die so glänzend und mit so siegreicher Klarheit durchgeführte Theorie des berühmten deutschen Kritikers blieb zunächst ohne alle Rückwirkung auf Spanien. Im glorreichen Kampfe schüttelte die edle spanische Nation das politische Joch des Nachbarkaaates ab, aber die Abhängigkeit von den literarischen Gesezen, die sie einst von dort empfangen hatte, dauerte fort. So tief hatten die französischen Ideen in Spanien Wurzel gefaßt, so sehr war ein großer Theil der modernen Spanier seinem Vaterlande und dessen eigenthümlichen Erzeugnissen fremd geworden, daß sich im Jahre 1818, als unser trefflicher Landsmann Böhl von Faber die Ansichten Schlegel's über Calderon in spanischer Sprache bekannt machte, ein allgemeiner Kampf gegen dieselben erhob; dieser Streit wurde in Tagesblättern und Flugschriften aufs eifrigste geführt, und der Deutsche mußte darin die Sache des großen Castilianers gegen die eigenen Landsleute des Letzteren verteidigen. Noch im Jahre 1822 ward in einer bekannten, von schäßbaren literar-historischen Anmerkungen begleiteten Poesie das System der Unitaten und moralischen Tendenzen mit derselben Strenge eingescharft, wie fast hundert Jahre früher in der des Luzan, und während die bedeutendsten Theoretiker einen so apodiktischen Ton anstimmten, hatten die Dichter keine Art von Ermuthigung zur Emancipation von den drückenden Fesseln. Erst nachdem in Frankreich die neue Schule den

Sieg davongetragen hatte, als sogenannte romantische Dramen selbst in das Heiligthum des Théâtre français eindringen, begannen sich auch in Spanien einige freiere Regungen kund zu geben. Im Jahre 1834 stürzte die Herrschaft des Classicismus, und die Theater von Madrid öffneten sich für Dramen von milder gebundener Form. Um die Veränderung, welche in Folge dieses neuen Impulses auf der spanischen Bühne vorgegangen ist, von Anfang an in das rechte Licht zu stellen, müssen wir sogleich die beiden Parteien unterscheiden, von denen die Reaction gegen das classische System ausging. Die erste und unstreitig bei weitem achtungswertheste ward von Solchen gebildet, welche ein Rückkehr zu den Nationalformen und die Verbindung derselben mit dem Geiste und den Anforderungen der neuen Zeit predigten. Als der würdigste Vertreter dieser Partei ist der treffliche Agustín Durán anzusehen, welcher in seinem Discurso sobre la decadencia del teatro español, in der Vorrede zur *Talia española* und in vielen Journalartikeln mit eben so vieler Gemüth die früheren Mißverständnisse aufklärte, als mit Wärme das alte Nationstheater empfahl und den jüngeren Dichtern den Weg wies, auf welchem, nicht durch selavisches Anschließen, sondern durch freies Reproduciren zu einer Regeneration des letzteren zu gelangen wäre. Wirklich hatte dieser ausgezeichnete Mann die Freude, die von ihm empfohlene fruchtbringende Strafe bald von bedeutenden Talenten, unter denen wir besonders Breton de los Herreros namhaft machen, betreten zu sehen. — Nicht in gleich rühmlicher Weise kann der großen Schaar derer gedacht werden, welche, vom Taumel der sogenannten romantischen Schule in Frankreich fortgerissen, es sich angelegen sein ließen, die wüsten Stücke der Porte St. Martin nach Madrid zu verpflanzen und diese in

eigenen Productionen nachzuahmen, oder welche, die neuere wohnene Freiheit mißbrauchend, keine Regel, keine Schranke anerkennen wollten; aus diesem Kreise sind in Spanien eine Menge verwerflicher Dramen hervorgegangen, Dramen voll unnatürlicher Verbrechen, voll Mordscenen und Blutschande, Dramen, welche die widerwärtigsten Gräucl bebaglich zur Schau stellen und statt wirklicher Menschen Terribler von Bösewichtern und Thoren zeichnen. Dafi sich in manchen dieser Schauspiele, ebenso wie in denen des Victor Hugo, ein erfreulicher poetischer Lebensgeist rege, dafi sie mehrertheils berechtigt gewesen seien, über die todtegeborenen Erzeugnisse der Classiciſten zu ſiegen, wollen wir gar nicht läugnen; und die Jügelloſigkeit, die grelle Farbengebung mögen zum Theil als eine natürliche Folge der ersten gewaltsamen Reaction gegen die Tyrannei des alten Systems entschuldigt werden; aber doch müssen wir es als eine sehr glückliche Erscheinung ſignalisiren, dafi der erste Hauch dessen, was man in Spanien Romanticiſmus nannte, ziemlich bald vertrauchte und dafi die begabteren Geiſter, welche anfänglich in ſeinen Wirbel hineingezogen wurden, ſich bald aus ihm hervorarbeiteten, die Bahn der Reſonnenheit einſchlugen, der Wildheit und den ſchroffen Contrasteu entſagten und bei ihren Dichtungen Gemüth und Natur zu Rath zogen. Auf dieſe Art haben mehrere Dichter, welche zuerſt nur darauf ausgingen, das Publikum durch Schilderung wilder Leidenschaften und durch ſtarke Gemüthserſchütterungen in ganz anarchiſchen Gebilden zu elektriſiren, mit den oben erwähnten Vertretern der beſſeren Richtung gemeinſame Sache gemacht und verſchiedene ſehr lobenswerthe Werke hervorgebracht.

Den Zuſtand der ſpaniſchen Bühne im Jahre 1835, als die Revolution gegen den Clafficiſmus zuerſt feſtes Terrain zu finden

begann, können wir nicht besser schildern, als mit den Worten Larra's (in der *Revista española*): „Das Chaos von Titeln und Versen auf unserer Bühne ist ungeheuer. Zuerst haben wir die *Comedia antigua*, unter welchem allgemeinen Titel alle dramatischen Werke aus der Zeit vor Comella begriffen werden; zweitens das Melodrama, ein Produkt unseres literarischen Interregnums und von der Porte St. Martin zu uns gebracht; drittens das sentimentale und das grauevolle Drama, älterer Bruder des vorigen und gleichfalls Ueberfegung; dann das sogenannte classische Lustspiel von Molière und Moratin mit seinem Affenanzugvers oder seiner hausbadenen Prosa; hierauf die classische Tragödie mit ihren pompastischen Versen und ihrem Jubelchor von Metaphern und erhabenen Gedanken von königlichem Geblüt; weiter die bisweilen abgeschmackten, bisweilen aber auch amüsanten Kleinigkeiten von Scribe; sodann das historische Drama, eine verässhete Chronik in poetischer Prosa mit alterthümlichen Trachten und Decorationen *ad hoc*; endlich, wenn ich nichts vergessen habe, das romantische Drama, ein neues und originales, nie zuvor gesehenes noch gehörtes Ding, ein Komet, der zum ersten Mal mit seinem Schwanz von Blut und Todtschlag in dem literarischen System erscheint, eine Entdeckung, welche allen bisherigen Jahrhunderten unbekannt und den Columbusen des neunzehnten vorbehalten geblieben, — mit einem Wort, die Natur auf den Brettern, das Licht, die Wahrheit und die Freiheit in der Literatur, das proclamirte Menschenrecht, die Anarchie, die sich zum Gesetze zu gestalten strebt.“

Aus dieser Mannichfaltigkeit heterogener Formen hat sich nun freilich die spanische Bühne bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig zur Selbstständigkeit in einer bestimmten Richtung hervorgearbeitet; noch immer öffnet sie sich den geringfügigen

Tagessprodukten der Franzosen; aber in etwas beginnt die frühere Buntfchedsigkeit sich zu vereinfachen. Die strenge Regeltrogdile ist fast gänzlich in der Atmosphäre von Langerweile, die sie um sich verbreitete, verdunstet, und selbst diejenigen Schriftsteller, welche früher dem Classicismus am entschiedensten zugethan gewesen, haben dem alten Vorurtheil entsagt; die ersten Explosionen des neuen literarischen Freiheitsgeistes sind vorüber, und immer mehr gewinnen würdige, aus edlem Streben hervorgegangene Originalproduktionen die Oberhand über den Tand des Auslandes, wie über die einheimischen Mißgebilde.

Wir lassen nun einige Notizen über die bemerkenswerthesten unter den Dichtern folgen, welche sich seit Moratin auf der spanischen Bühne hervorgethan haben. Manuel Eduardo Gorostiza, geboren 1790 zu Vera Cruz, nach dem südamerikanischen Unabhängigkeitskriege mexikanischer Gesandter an verschiedenen europäischen Höfen, machte sich um das Jahr 1816 zu Madrid durch mehrere, mit großem Beifall aufgenommene Comödien bekannt. In diesen, namentlich in der berühmtesten darunter (*Indulgencia para todos*), so wie in seinem späteren Lustspiel *Contigo pan y cebolla* zeigt er sich als geistvollen Nachfolger Moratin's, dem er sich in der Befolgung der Regeln und in der moralischen Tendenz anschließt, aber an poetischem Geist, der hier und da schon an den Schranken des Classicismus zu rütteln beginnt, an Laune und komischer Lebendigkeit überlegen ist. Einen großen Vorzug vor der monotonen Form Moratin's haben diese Stücke schon dadurch, daß sie außer der Romane auch wieder die sanftgleitende, für das Lustspiel wie geschaffene, Redondille zur Anwendung bringen.

Francisco Martinez de la Rosa, der berühmte

Staatsmann, der, wie die Mendozas und Esquilaches der früheren Zeit, den Dienst der Museen mit der einflussreichsten politischen Wirksamkeit zu verbinden gerufen hat, geboren 1789 zu Granada, richtete schon früh seine Aufmerksamkeit auf die dramatische Literatur und behielt dieselbe während seines ganzen Lebens im Auge. Seine ersten, 1812 erschienenen Compositionen für die Bühne sind ganz dem System angepasst, welches damals in Spanien herrschte. Zu der Tragödie *La viuda de Padilla*, welche zum ersten Mal zu Cadix während der Belagerung dieser Stadt durch die Franzosen und unter dem Krachen der feindlichen Bomben aufgeführt wurde, hat Alfieri als Vorbild gedient. Man kann diesem Drama nicht absprechen, daß es das Ziel, welches sich der Verfasser vorsetzte, erreicht hat; Martinez de la Rosa beabsichtigte, „eine einzige Handlung ohne Episoden und Vertraute, mit wenigen Monologen und einer geringen Anzahl von Personen zum Ziele zu führen und die Kraft der Gedanken, die Energie und Concision des Styles nachzuahmen, welche bei dem italienischen Dichter bis zu einem gewissen Grade die Armut an Begebenheiten und die Nacktheit des Plans verdecken.“ Höher als dies Trauerspiel müssen wir das gleichzeitig erschiene Lustspiel *Lo que puede un empleo* stellen; auch hier hat die tyrannische Form der Ensfaltung des poetischen Lebens freilich einigen Eintrag gethan, aber die Anlage ist glücklich, der Dialog beweglich und voll komischen Salzes. Spätere regelrechte und von großer Beherrschung des Technischen zeugende Tragödien unseres Autors sind *Edipo* und *Morayma*; in der letzteren, welche ihren Stoff aus den Bürgerkriegen von Granada entlehnt, lassen sich einige romantische Anklänge verspüren, denen der Dichter bei der Erinnerung an seine eigene Heimath nicht auszuweichen vermochte.

Aber noch dachte Martínez de la Rosa nicht daran, die Fesseln des Classicismus zu durchbrechen; im Jahre 1822 schärfte er vielmehr in seiner *Poetica* dieses System in seiner ganzen Strenge ein, und auch das um dieselbe Zeit verfaßte Lustspiel *La niña en casa y la madre en la máscara* ist ganz der von Moratin eingeführten Beschränkung unterworfen. Uebrigens bekundet die letztgenannte Comödie, ebenso wie die etwas spätere *Los celos infundados*, entschiedenen Verus zum komischen Dichter, eindringende Kenntniß des Menschenherzens und seiner Schwächen, Erfindungskraft in komischen Situationen, Virtuosität in Handhabung der dramatischen Form und vor Allem seltene Rebenigkeit in der Sprache. — Erst während seines Aufenthaltes in Frankreich, der gerade in die Zeit der ersten Triumphe der romantischen Schule fiel, modificirte Martínez de la Rosa seine Ansichten über Dramaturgie, und kam zu dem Entschlusse, „bei Abfassung seines nächsten Stückes jedes willkürliche System zu vergessen und nur jene klaren, unumstößlichen Regeln zu befolgen, welche in dem Wesen des Drama's selbst begründet sind.“ In diesem Sinne schrieb er, ursprünglich in französischer Sprache für die Porte St. Martin, nachher aber auch auf spanisch, das historische, den Aufstand der Morisken in den Alpufarras behandelnde Schauspiel *Aben Humeya*; ganz abgeworfen ist hier der lästige und unwürdige Zwang einer poesie-feindlichen Theorie; die Handlung geht frei und mit leichter Bewegung ihren Weg, und die mächtig hervorsprudelnde bilderreiche Sprache beweist, daß der Dichter den Impulsen seines Herzens und der Begeisterung gefolgt ist, wie er denn auch die Erinnerungen seiner eigenen, in dem zaubervollen Granada verlebten Jugend sehr glücklich benutzt hat, um dem Ganzen eine angemessene Localfarbe zu geben. Ein zweites historisches Drama, *La Conju-*

racion de Venecia, wurde von Martínez de la Rosa im Jahre 1834 auf die Madrider Bühne gebracht, und zwar in derselben Woche, in welcher er als Minister das berühmte Estatuto real publicirte. Auch diesem Drama mußte das lebhafteste Interesse, welches die Handlung erregt, und das ergreifende Pathos mehrere Situationen die Sympathie des Publikums gewinnen; beklagen muß man nur, daß der Verfasser, wie in dem vorigen, dem Verse und den erhöhten Reizen, die die Composition durch ihn gewonnen haben würde, entsagt hat. — Während des letzten Jahrzehends scheint Martínez de la Rosa durch seine gehäuften politischen Geschäfte dem Dienste der Musen entfremdet worden zu sein, und nur von einem späteren Drama von ihm, *El Español en Venecia ó la cabeza encantada* haben wir Kunde.

Bei weitem der bedeutendste und einflußreichste unter allen modernen Dramatikern Spaniens ist Bretón de los Herreros. Dieser ausgezeichnete, in seinem Vaterlande hochgeachtete, aber außerhalb desselben noch nicht nach Verdienst bekannte Mann (geboren in der Provinz Logroño im Jahre 1800) widmete sich von Jugend auf der dramatischen Poesie. Ein Lustspiel, das er mit siebenzehn Jahren schrieb, *A la voz viruelas*, wurde mit großem Beifall aufgenommen; dieser Erfolg ermunterte den jungen Dichter, mit doppeltem Eifer fortzufahren, und er arbeitete von jener Zeit an mit so unermüdlichem Fleiße für die Bühne, daß bis auf den heutigen Tag an zweihundert Dramen von ihm aufgeführt worden sind. Man kann nicht sagen, daß Bretón's Fruchtbarkeit dem Werthe seiner Productionen Eintrag gethan habe, vielmehr sind dieselben durchaus mit großer Feinheit und Sorgfalt gearbeitet. Den meisten und verdienstlichsten Ruhm haben ihm seine Lustspiele eingetragen, und diese werden nicht allein auf den

Bühnen von Madrid, sondern in dem ganzen Lande bis in die kleinsten Städtchen hinein unter allgemeinem Applause gespielt. In den früheren derselben schmiegte sich Breton noch in die classischen Formen und wich nur darin von Molière ab, daß er mannichfaltigere Verhältnisse zur Anwendung brachte; aber selbst unter diesem Zwange wußte er ein frisches poetisches Leben zu entfalten. Die Pläne der meisten dieser Comédien sind von großer Einfachheit und können den Zuschauern, welche im Schauspiel vornämlich Befriedigung der Neugier suchen, wenig gefallen; in dem sehr beliebten und populären Stücke *Marcela o á cual de los tres* z. B. besteht die ganze Handlung darin, daß drei Liebhaber, deren jeder seine eigenen Schwächen und Lächerlichkeiten hat, sich um die Hand einer jungen munteren Wittve bewerben und zuletzt alle drei einen Korb erhalten; aber die Wendungen, die der Dichter diesem einfachen Plan zu geben, die verschiedenen Combinationen, die er auf ihn zu gründen weiß, sind so sinnreich und mannichfaltig, die Charaktere mit so frappanter Wahrheit und Natürlichkeit gezeichnet, der Witz und die Ironie so treffend, und die Lebendigkeit des auf den Wegen der lieblichsten Versification unhergahelnden Dialogs ist so hinreißend, daß wir das Lustspiel nie anders, als unter allgemeinem Entzücken des Publikums und mit von Scene zu Scene steigendem Beifall haben ausführen sehen. Höher noch steht *A Madrid me vuelvo*, eine von Breton's älteren Comédien, welche, den Reiz der Imitation mit der Reinheit des Charakterlustspiels verbindend, Stadt- und Landleben in Contrast stellt. — In späteren Jahren entsagte Breton dem Zwange der Einheiten, welchem er seine früheren Dramen unterworfen hatte; doch ist er den Ausschweifungen der Romantiker immer fern geblieben. Das feinere Lustspiel blieb auch jetzt der Mittelpunkt seiner Thea-

tigkeit, und er hat jedes Jahr seines Lebens mit trefflichen Leistungen in diesem Fache geziert, deren Grazie und Anmuth nicht genug gepriesen werden können. Es ist wahr, manche dieser Lustspiele haben mit der Schwierigkeit zu ringen, welche sich jedem modernen Comedientichter entgegenstellt, mit jener nämlich, eine Darstellung der Gegenwart und des gewöhnlichen Lebens in das Reich der Poesie zu erheben; und wir wollen nicht behaupten, daß diese Schwierigkeit überall völlig überwunden sei: aber vergleichen wir den Spanier in dieser Hinsicht mit dem berühmten Komiker der Franzosen, mit Zerbis, wie viele Vorzüge bekunnet nicht der Erstere, wie viel mehr hat er gethan, nicht allein seine Schilderungen alltäglicher Verhältnisse durch ein poetisches Colorit zu schmücken, sondern auch durch heitere Dichterweibe seine Stoffe innerlich zu adeln! — Es ist uns nicht vergönnt, auf die zahlreichen neueren Productionen Bretón's näher einzugehen und nur einige derselben, welche uns bei der Darstellung besonders unvergeßliche Eindrücke hinterlassen haben, mögen namhaft gemacht werden. Das Lustspiel *Todo es farsa en este mundo* funkelt von adtem Humor, und die satirischen Beziehungen auf politische Verhältnisse rücken das häusliche und gesellschaftliche Leben, das zunächst geschildert wird, sehr glücklich aus seiner beschränkten Sphäre heraus. *Muécoto y verás* scheint uns wegen der Feinheit, mit welcher der Grundgedanke durchgeführt ist, wegen der hinreißend, schönen Schilderung des Charakters der Isabel, so wie wegen der weichen und reichenden Färbung, die in Licht und Schatten durch das ganze Gemälde hin trefflich vertheilt ist, wahrhaft bewundernswert zu sein. Im *Mo voy de Madrid* sind die spanischen Journalisten und Pamphletisten und die Extravaganzen der romantischen Schule auf eben so kostliche Weise karikirt gemacht, wie in *lan Flaque-*

222 Ministeriales die Intriguen und der Egoismus neuester Staatsverwaltungen. Die Versalität seines Talents hat Breton besonders noch in einigen erusten historischen Dramen gezeigt, welche unter Allem, was die neue spanische Bühne beßigt, denen der alten Meister am nächsten kommen möchten. Hierher gehören vornämlich die Tragödien D. Fernando el emplazado und Bellido Dolfon. Als ein glücklicher Versuch, die alte Intrigucomödie in Calderon's Weise wieder in's Leben zu rufen, ist das Lustspiel No ganamos para suston hervorzubeben.

Großen Ruf als Bühnendichter hat in neuester Zeit Antonio Gil y Zarate (geb. 1796) erhalten. Die früheren dramatischen Arbeiten dieses, auch durch politische Schriften bekannten Mannes waren ziemlich spurlos vorübergegangen; aber seit den Tagen Calderon's hat sein Schauspiel größeres Aufsehen und allgemeineren Enthusiasmus in ganz Spanien erregt, als sein Carlos segundo el hechizado, mit dem er zuerst zu den Romantikern übertrat und der im Jahre 1837 mehrere Monate lang unter immer steigendem Beifall fast allein das Theater einnahm. Der besonnene Kritiker kann in Bezug auf dieses Stück dem Urtheil des spanischen Publikums schwerlich beipflichten; dasselbe ist zu leichtlich und mit Hintansetzung höherer Rücksichten auf den Effect berechnet, und zeigt das Bestreben, in der materiellen Wirkung die modernen französischen Plots und Schaurspiele noch zu übertreffen; zu dem Plan und zu den hervorragenden Charakteren hat offenbar Victor Hugo's Notre Dame de Paris das Vorbild hergeliehen. Erstreulich ist es, den Verfasser, dem ein bedeutendes Talent nicht abgesprochen werden kann, in seinen neuesten Dramen, Rosamunda (die Geschichte der eng-

lischen Hofamunde) und Guzman el Bueno wieder zur Personlichkeit zurückgekehrt zu sehen.

Angel de Saavedra, Herzog von Ribas, geboren 1791 in Cordova, nach vielen wechselnden Schicksalen, die ihn bald zu den höchsten Staatsämtern emporhoben, bald Verfolgungen und die Qual des Exils erdulden ließen, nunmehr spanischer Gesandter am sicilianischen Hofe, machte sich während seines langjährigen Aufenthaltes in London und Malta mit den Werken der englischen Dichter bekannt, und gewann durch diese Studien schon in der Zeit, als in seinem Vaterlande die französischen Theorien unbestritten herrschten, einen freieren Blick in das Wesen der Poesie. In der Vorrede zu seinem erzählenden Gedicht *El Moro expósito* setzt er in sehr klarer und überzeugender Weise aus einander, wie willkürlich und verkehrt jener sogenannte Classicismus sei, der sich wie ein Wehlthau an die Stützen der Dichtkunst hänge, und die trefflichen Worte, die er hier ausspricht, haben unstreitig nicht wenig dazu beigetragen, das hergebrachte System zu stürzen. Ein Drama, welches Saavedra noch während seiner Verbannung geschrieben hatte und nach seiner Rückkehr in's Vaterland im Jahre 1834 zu Madrid aufführen ließ, ist sichtlich darauf angelegt, die Regeln über den Dausen zu stößen; nicht allein auf die Einheiten wird in diesem Don Alvaro ó la fuerza del Sino keine Rücksicht genommen, nein, was damals unerhört schien, auch Volksscenen, in welchen Aizener und andalusische Maulthiertreiber ihren Dialekt reden, kommen darin vor, und die Prosa wechselt mit dem Verse. Das an großen Schönheiten reiche Gedicht ermangelt übrigens der innern Form; es führt die Sprache des revolutionären Terrorismus gegen den Despotismus der alten Papenengesetze und annullirt seine eigene Wirkung durch die

allzu große Häufung schrecklicher Katastrophen. — Vortrefflich ist das neuerdings erschienene Lustspiel *Solaces de un prisionero*, in welchem Saavedra auf glänzende Art bewiesen hat, „dass die Comödie Lope's und Calderon's einer Erneuerung fähig sei, und dass die Cultur dieser alten einheimischen Pflanze einen besseren Ertrag verleihe, als das verkrüppelte aus dem Auslande nach Spanien verpflanzte Gesträuch.“

Den Genannten hat sich nun noch ein sehr zahlreicher Nachwuchs von jungen Dichtern angeschlossen, welche in den letzten zwölf bis sechzehn Jahren ihre, zum Theil von schönem Talent unterstützten, Kräfte dem Theater gewidmet haben. Nur diejenigen unter diesen, welche sich besonders bemerklich gemacht, können hier namhaft gemacht werden.

Juan Eugenio Harpembusch, geboren zu Madrid im Jahre 1806 von deutschen Eltern, erregte zuerst durch seine *Amantes de Teruel* Aufsehen, in welcher Tragödie er dem tragischen Stoffe noch nach den früheren mehrfachen Behandlungen neue Seiten abzugewinnen gewußt, und namentlich die des Montalvan, an die er sich zunächst schloß, in der Wichtigkeit der Motive bei weitem übertroffen hat. Sowohl dieses Drama, als die späteren desselben Verfassers, wie *Dona Mencía* und *Alfonso el Casto*, sind in einem durchaus edlen Style gehalten, und zeichnen sich durch ergreifende Situationen und feurige Schilderungen der Leidenschaften aus.

Zu bedauern ist, daß der unglückliche Mariano José de Larra durch seinen frühzeitigen freiwilligen Tod die Erfüllung der Hoffnungen verrieth, welche sein großes Talent erregt hatte. Sein *Marion el enamorado* ist voll Blut und wahrer Poesie.

Weder von Gewandtheit und technischer Fertigkeit, namentlich in der Versification, als von eigentlichem Dichterberuf, scheinen und die zahlreichen Schauspieler zu zeugen,

welcher Antonio García Gutiérrez zur Ausführung gebracht hat; in dem *Trovador*, dem Stücke, welches dem jungen Dramatiker zuerst einen Namen machte, und welches auch von seinem späteren Werke übertrifft worden ist, sind die zum Theil glücklich erfundenen romantischen Begebenheiten allzu äußerlich gefaßt und neben einander gestellt; eine innerliche, das Einzelne verschmelzende und zum Ganzen gestaltende Poesie wird vermißt.

Glänzend debütierte Patricio de la Escosura mit seinem Drama *La corte del Buen Retiro*, einem lebendigen und mit kunstvollem Pinsel ausgeführtem Gemälde des Josef Philipp's IV.; die hervorstechendsten und interessantesten Figuren dieses Poes, der Herzog von Olivarez, Belandier, Calderon u. s. w., sind hier in geschickter Weise um den Grafen von Villamediana gruppiert, dessen Verwegenheit in Liebesabenteuern und endlicher Untergang den Mittelpunkt für das Interesse bildet. Die späteren Productionen dieses vielversprechenden Dichters, wie *La Aurora de Colum*, *Higamota* u. s. w., sind mir nicht bekannt geworden.

Ein in ganz Spanien mit Recht sehr beliebtes Lustspiel ist die *Segunda Dama duende* von Ventura de la Vega, einem Schriftsteller, der sonst meistens nur Uebersetzungen aus dem Französischen geliefert hat. Dieses seine Intrigenstück ist von Zevde in seinem Opernwerk *Le domino noir* benutzt worden.

Als Lyriker, Erzähler und Dramatiker genießt gegenwärtig José Zorrilla einen Rufes, welcher den der meisten seiner Zeitgenossen in Schatten zu stellen droht. Dieser Dichter vermochte bei seiner reichen Phantasie und seiner ungemeinen Herrschaft über die Sprache ungemeinlich Ausgezeichnetes zu leisten, wenn er seine Kräfte concentrirte und sich mehr durch den Werth als durch die Menge seiner Productionen hervor-

zuthun suchen wollte; allein die außerordentliche Freigiebigkeit, mit der er schreibt, verläßt ihn, alle seine Sachen nur flüchtig hinzumerfen, und seinen Dramen merkt man diese improvisirte Hervorbringung nur allzu sehr an; sie enthalten viele glänzende Partien und der Vers wetteifert in Tracht und Reichthum nicht selten mit Verse und Calderon; aber sie sind nicht gehörig durchgearbeitet und zur vollen Reife gebracht; auch scheint der Verfasser noch nicht zur Selbstständigkeit durchgedrungen zu sein; in einigen seiner Stücke, z. B. *Ganar perdiendo* und *Cada cual con su razon*, hat er das alte Theater so genau nachgeahmt, daß man Intriguenspiele des sechzehnten Jahrhunderts vor sich zu haben glaubt; in anderen dagegen, z. B. in *Los dos Virreyes* und *El Eco del Tormento* hat er wiederum die Geste der modernen Franzosen gesucht. Obgleich nun Zorrilla, unseres Bedauerns, bisher den strengsten Anforderungen noch nicht Genüge geleistet hat, so ist doch gewiß, daß sich an vielen noch sehr jungen Dichter, bei seiner Stetigkeit und seinem reichen Talent, die schönsten Hoffnungen für die Zukunft knüpfen. Ueber ihn sowohl, wie über die zahlreichen jungen Dichter, welche ihm zur Seite gehen, als: José de Castro y Orozco, Eugenio de Tapia, Carlos Doncel, Tomás Rodríguez Rubí, José García de Villalta, Mariano Roca de Togores, Miguel Aguado Principe, Alfredo Gil, Ramon Navarrete u. A. m., wird erst die Nachwelt ein abschließendes Urtheil fällen können; und muß es genug sein, mit Obigem auf die vielen und strebsamen jungen Kräfte hingewiesen zu haben, welche sich gegenwärtig in Spanien der dramatischen Poesie widmen.

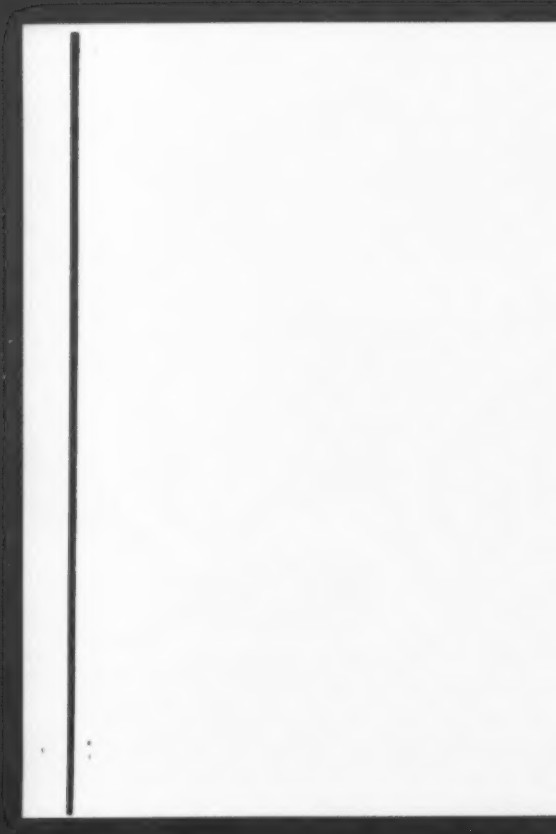
Als eine besonders erfreuliche Erscheinung ist denn auch die Aufmerksamkeit zu bezeichnen, welche man neuerdings wieder dem alten Nationaltheater zugewenden anfangt. Die Co-

lección general de Comedias encogidas, welche 1826 in Madrid zu erscheinen begann und seitdem eine beträchtliche Zahl von Comedien des Lope de Vega, Marcon, Tirso de Molina, Rojas, Moreto, Guebara, Montalvan, Mateo Graseo, Mira de Mesca, Freba, Ceballos de Aragon, Solís, Caligares und Zamora geliefert hat, dann das Teatro antiguo español (Madrid 1837, 8 Bände) und die neue Ausgabe des Tirso de Molina (Madrid 1839, 12 Bände), haben viele selten gewordene Stücke der alten Meister wieder in Umlauf gebracht. Auch die Theater haben zu dem alten Dramen, die sich traditionell auf dem Repertoire erhalten hatten, wieder viele hinzugefügt, welche von demselben verschwunden waren, und namentlich sind manche der unverschiedlichen Lustspiele des Tirso de Molina mit großem Erfolg von Neuem in Scene gesetzt worden. Zu bedauern ist nur, daß man sich mit diesen Comedien oft willkürliche Veränderungen erlaubt, die drei Akte auf fünf ausdehnt, die Rolle des Spasmachers streicht u. s. w.; diese und jene Veränderung oder Aenderung mag hier und da nicht ganz verwerflich sein, aber man sollte das (weiche, dergleichen vorzunehmen, wenigstens geschulten und poetischverwandten Männern anvertrauen, nicht solchen, welche die herrlichen Dichtungen der früheren Zeit ganz entstellen, wie man dies von der Umarbeitung von Calderon's El Escudido y la Tapasla sagen muß, die heut zu Tage in Madrid gespielt wird.

Aus dem Obigen geht wohl zur Genüge hervor, daß sich gegenwärtig ein frischer Lebensgeist auf der spanischen Bühne regt. Hoffen wir, daß diese Regung nicht vorübergehender Natur sein, sondern zu einer Regeneration des florirenden alten Theaters im Geiste und nach den Bedürfnissen der neuen Zeit führen werde!

Anhang.

—*—*—*—*—*—*—*—*—*—



I.

Inhaltsverzeichnis der großen Sammlung

von

Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España.

(Madrid 1652 — 1704.)

Oben Seite 309 war von dieser wichtigen Sammlung die Rede. Verschiedene Bände derselben führen Titel, welche von der allgemeinen Ueberschrift differiren; da bei den Exemplaren, deren ich mich bediente, das erste Blatt nicht selten fehlte oder verblümmelt war, so laun ich diese Titel nur von folgenden Theilen angeben. Der 4te heißt: Laurel de Comedias; der 7te: Teatro poetico; der 10te: Nuevo teatro de Comedias; der 13te: De los mejores el mejor; der 14te: Pensil de Apolo; der 20te: Comedias varias; der 31ste: Minerva comica; der 46ste: Primavera numerosa de muchas armonias lucientes. Bei einigen der Bände muß auch die Jahreszahl unbestimmt gelassen werden.

Tomo I. (1652.)

1. La Baltassara, de tres Ingenios, la primera Jornada de Luis Velez de Guevara, la segunda de D. Antonio Coello, y la tercera de D. Francisco de Rojas.
- 2. No siempre lo peor es cierto, de D. Pedro Calderon.
3. Lo que puede el oir Misa, del Doctor Mira de Mesca.
4. La exaltacion de la Cruz, de D. Pedro Calderon.
5. Chico Baturí, y siempre es culpa la desdicha, de D. Antonio de Huerta, D. Gerónimo Cáncer y D. Pedro Rosete.

6. Mejor está que estava, de D. Pedro Calderon.
7. San Franco de Sena, de D. Agustín Moreto.
8. El Hamete de Toledo, de Belmonte y D. Antonio Martinez.
9. La Renegada de Valladolid, de Luis de Belmonte y de D. Antonio Bermudez.
10. Luis Perea el Gallego, de D. Pedro Calderon.
11. El trato muda costumbre, de D. Antonio Mendoza.
12. Con quien vengo vengo, de D. Pedro Calderon.

Tomo II. (1653.)

1. No guardas tu tu secreto, de D. Pedro Calderon.
2. Juan Latino, de D. Diego Ximenez de Enciso.
3. Zelos, Amor y Venganza, de Luis Velez de Guevara.
4. La firme Lealtad, de Diego de Solis.
5. La sentencia sin firma, de Gaspar de Avila.
6. Fingir lo que puede ser, de D. Roman Montero de Espinosa.
7. El Inobediente a la Ciudad sin Dios, de Claramonte.
8. La Rosa Alexandrina, de Luis Velez de Guevara.
9. El furore de las cien doncellas, de D. Luis de Guzman.
10. No ay contra el honor poder, de Antonio Enriquez Gomez.
11. La obligacion de las mugeres, de Luis Velez de Guevara.
12. Amor y honor, de Luis de Belmonte.

Tomo III. (1653.)

1. La Llave de la Honra, de Lope de Vega.
2. Mas pueden Zelos que Amor, de Lope de Vega.
3. Engañar con la Verdad, de Geronimo de la Fuente.
4. La discreta Enamorada, de Lope de Vega.
5. A un Traidor dos Alevesos y a los dos el mas leal, de Miguel Gonzalez de Caceres.
6. La Portuguesa y dicha del Forastero, de Lope de Vega.
7. El maestro de danzar, de Lope de Vega.
8. La Fenix de Salamanca, del Doctor Mira de Mesquita.
9. Lo que está Determinado, de Lope.
10. La dicha por malos medios, de Gaspar de Avila.
11. San Diego de Alcalá, de Lope.
12. Los tres señores del mundo, de Luis de Belmonte.

Tome IV. (1653.)

1. Amigo, Amante y Leal, de D. Pedro Calderon.
2. Obligar con el Agravio, de D. Francisco de Victoria.

3. El Lego de Alcalá, de Luis Velaz de Guevara.
4. No ay mal que por bien no venga, de D. Juan Ruiz de Alarcón.
5. Enfermar con el Remedio, de D. Pedro Calderón, Luis Velaz de Guevara y D. Geronimo Concer.
6. Los riesgos que tiene un coche, de D. Antonio de Mendoza.
7. El respeto en el Ausencia, de Gaspar de Avila.
8. El Conde Partinuplex, de Doña Ana Caro.
9. El Rebelde al beneficio, de D. Tomas Ossorio.
10. El Español Juan de Urbino, del Licenciado Manuel Gonzalez.
11. Lo que puede una sospecha, del Doctor Mira de Mescua.
12. El negro del mejor amo, del Doctor Mira de Mescua.

Tomo V. (1653.)

1. Oponerse a las Estrellas, de tres Ingenios.
2. Aman y Marduchen, del Doctor Felipe Godínez.
3. Estados mudan costumbres, de D. Juan de Matos.
4. El Conde Alarcos, del Doctor Mira de Mescua.
5. Dónde ay agravios no ay celos, de D. Francisco de Rojas.
6. El marido de su hermana, de Juan de Villegas.
7. El licenciado Vidriera, de D. Agustín de Moreta.
8. Nuestra Señora del Pilar, de Sebastian de Villaviciosa, D. Juan de Matos y D. Agustín Moreta.
9. El embuste acreditado y el disparato creído, de Luis Velaz de Guevara.
10. Agradecer y no amor, de D. Pedro Calderón.
11. No ay hurias con las mugeres, casarse y vengarse, del Doctor Mira de Mescua.
12. Los amotinados de Flandes, de Luis Velaz de Guevara.

Tomo VI. (1654.)

1. No ay ser Padre siendo Rey, de D. Francisco de Rojas.
2. Cada cual à su negocio, de D. Geronimo de Cuellar.
3. El burlador de Sevilla, del Maestro Tirso de Molina.
4. Prugno y Filomena, de D. Francisco de Rojas.
5. Los Trabajos de Job, del Doctor Felipe Godínez.
6. Obligados y Olvidados, de D. Francisco de Rojas.
7. El Esclavo del Demonio, del Doctor Mira de Mescua.
8. El Martir de Portugal, de D. Francisco de Rojas.
9. La Vanda y la Flor, de D. Pedro Calderón.

10. A un tiempo Rey y Vasallo, de tres Ingenios.
11. El pleyto del Demonio con la Virgen, de tres Ingenios.
12. El gran Duque de Florencia, de D. Diego Ximenez de An-
ciso.

Tomo VII. (1654.)

1. Para vencer à Amor quere vencerle, de D. Pedro Cal-
deron.
2. La Muger contra el Consejo. La primera Jornada de D. Juan
de Matos, la segunda de D. Antonio Martinez, la tercera de
D. Juan de Zavaleta.
3. El buen Cavallero Maestre de Calatrava, de Juan Bautista
de Villegas.
4. A su tiempo el Desengaño, de D. Juan de Matos.
5. El Sol a Media Noche y Estrellas à Medio dia, de Juan Bau-
tista de Villegas.
6. El poder de la Amistad, de D. Agustin Moreto.
7. D. Diego de noche, de D. Francisco de Rojas.
8. La Morica Garrida, de Juan Bautista de Villegas.
9. Cumplir dos Obligaciones, de Luis Velez de Guevara.
10. La misma Conciencia acusa, de D. Agustin Moreto.
11. El Monstruo de la Fortuna, de tres Ingenios.
12. La Fuerza de la Ley, de D. Agustin Moreto.

Tomo VIII. (1657.)

1. Darlo todo y no dar nada, de D. Pedro Calderon.
2. Los Empeños de seis horas, de D. Pedro Calderon.
3. La gran Comedia de Travesuras son valor.
4. Gustos y disgustos son no mas que imaginacion, de D.
Pedro Calderon.
5. Reynar por obedecer, de tres Ingenios.
6. El Pastor fido, de tres Ingenios.
7. La Tercera de si misma, de D. Pedro Calderon.
8. Amada y aborrecida, de D. Pedro Calderon.
9. Perdersc por no perdersc, de D. Alvaro Cubillo.
10. Del Cielo viene el buen Rey, de D. Rodrigo de Herrera.
11. El Agua' mansa, de D. Pedro Calderon.
12. El marques de las Nubes, del Doctor Mira de Mesca.

Tomo IX. (1657.)

1. Las manos blancas no ofenden, de D. Pedro Calderon.

3. El mejor amigo el Muerto, de tres Ingenios.
2. Las Amazonas.
4. Vida y muerte de San Lázaro, del Doctor Mira de Mesquita.
5. El escondido y la tapada, de D. Pedro Calderón.
6. La Victoria del Amor, de D. Manuel Moredon.
7. La Adultera Penitente, de tres Ingenios.
8. El Jo de las Mugerres, de D. Juan de Matos.
9. El Valiente Justiciero, de D. Agustín Moreto.
10. La Razon busca venganza, de D. Manuel Moredon.
11. Gravedad en Villaverde, del Doctor Juan Perez de Montalvan.
12. El Rey Enrique el Enfermo, de seis Ingenios.

Tomo X. (1658.)

1. La vida de San Alejo, de D. Agustín Moreto.
2. El Ermitaño Galán, de D. Juan de Zavaleta.
3. Contra el amor no ay engaños, de D. Diego Enríquez.
4. El hijo de Marco Aurelio, de D. Juan de Zavaleta.
5. El nieto de su padre, de D. Guillén de Castro.
6. Ostar morir de la vida, de D. Juan de Zavaleta.
7. A lo que obliga el ser Rey, de Luis Velez.
8. El discreto porfiado, de tres Ingenios.
9. La lealtad contra su Rey, de Juan de Villegas.
10. La mayor venganza de honor, de D. Alvaro Cubillo.
11. Sufrir mas por querer menos, de D. Rodrigo Enríquez.
12. Los milagros del desprecio, de Lope de Vega.

Tomo XI. (1659.)

1. El Honrar de su Padre, de D. Juan Bautista Diamante.
2. El Valor Contra Fortuna, de D. Andres de Baza.
3. Hacer Remedio el Dolor, de D. Agustín Moreto y D. Geronimo Cancr.
4. El Robo de las Sabinas, de D. Juan Cuello y Arias.
5. El Loco en la Penitencia y Tirano max impropio, de un Ingenio de esta Corte.
6. Contra su suerte Ninguno, de Geronimo Mado de Molina.
7. Vencerse es mayor Valor, de los Figueroas.
8. El max ilustre Frances San Bernardo, de D. Agustín Moreto.
9. El Escandalo de Grecia contra las Santas Imágenes, de D. Pedro Calderón.

10. No se pierden las Finezas, de D. Andres de Buena.
11. La Silla de San Pedro, de D. Antonio Martinez.
12. La mas constante Muger, burlasca de Juan Maldonado, Diego la Duca y Geronimo de Cifuentes.

Tomo XII. (1658.)

1. La dama Corregidor, de D. Sebastian de Villaviciosa y D. Juan de Zavaleta.
2. La Estrella de Monserrate, de D. Christoval de Morales.
3. Amor y Obligacion, de D. Agustin Moreto.
4. Vengado antes que ofendido, de D. Geronimo de Cifuentes.
5. La Estrella de Monserrate, de D. Pedro Calderon.
6. Servir para merecer, de Diamante.
7. Prudente, Sabia y Honrada, de Cubillo.
8. El vencimiento de Turno, de D. Pedro Calderon.
9. El Hercules de Ungria, de D. Ambrosio de Arce.
10. Los desdichados dichosos, de D. Pedro Calderon.
11. Max la Amistad que la Sangre, de D. Andres de Buena.
12. Comedia Burlasca del Mariscal de Viron, de D. Juan Maldonado.

Tomo XIII. (1660).

1. Pobreza, Amor y Fortuna, de los Figueras.
2. El Conde de Saldaka, 2a. parte, de Alvaro Cubillo de Aragon.
3. Triunfos de Amor y Fortuna, de D. Antonio de Solis. Lea y Extremeses que se representaron con esta Comedia a sus Magestades en el Coloso del Buen Retiro, año de 1658.
4. Furo de Dios en el querer bien, de D. Pedro Calderon.
5. Julian y Basilisa, de D. Antonio de Huerta, D. Pedro Rosete y D. Geronimo Caner.
6. Los tres Afectos de Amor, Piedad, Desmayo y Valor de D. Pedro Calderon.
7. El Josef de las mugeres, de D. Pedro Calderon.
8. Cegar para ver mejor, de D. Ambrosio de Arce.
9. Los Vandes de Vizcaya, de D. Pedro Rosete.
10. El Amante mas cruel y la amistad ya difunta, de D. Gonzalo de Ulloa y Sandoval.
11. No ay Reynar como vivir, del Dr. Mira de Hescua.
12. A igual agravio no ay duelo, de D. Ambrosio de Arce.

Tomo XIV. (1661.)

1. No puedo ser, de D. Agustín Moreto.
2. Leoncio y Montano, de D. Diego y D. Joseph de Figueroa y Cordova.
3. El Delincuente sin culpa y Bastardo de Aragon, de D. Juan de Matos Fragoza.
4. Mentir y mudarse a un tiempo, fiesta que se representó á sus Magestades en el Buen Retiro, de D. Diego y D. Josef de Figueroa y Cordova.
5. Poco aprovechan avisos cuando ay mala inclinacion, de D. Juan de Matos Fragoza.
6. El valiente Campuzang, de D. Fernando de Zarate.
7. El Principe Villano, de Luis Belmonte Bermudez.
8. Las canas en el papel y dudoso en la venganza, de D. Pedro Calderon.
9. La fuerza de la verdad, del Doctor D. Francisco de Malaspina.
10. La hija del Mesonero, fiesta que se representó á sus Magestades en Palacio, de D. Diego de Figueroa y Cordova.
11. El galán de su mujer, de D. Juan de Matos Fragoza.
12. La mayor victoria de Constantino Magno, de D. Ambrosio Arce de los Reyes.

Tomo XV. (1661.)

1. El Conde Lucanor, de D. Pedro Calderon.
2. Fingir y Amar, de D. Agustín Moreto.
3. El mejor Padre de Púberes, de D. Pedro Calderon.
4. La Batalla del Honor, de D. Fernando de Zarate.
5. La Fuerza del Natural, de D. Agustín Moreto.
6. Los Enpeños de un Plomaje y origen de los Guervos, de un ingenio de esta Corte.
7. El Terror de su Afrenta, de D. Antonio Martinez.
8. El Enano de Dios, de D. Agustín Moreto.
9. Las Tres Justicias en Una, de D. Pedro Calderon.
10. San Estanislao Obispo de Crábia, de D. Fernando de Zarate.
11. Cada Uno para Sí, de D. Pedro Calderon.
12. Los Esfuerzos de Milan, de D. Antonio Martinez.

Tomo XVI. (1662.)

1. Pedir Justicia al Culpado, de D. Antonio Martinez.
2. Solo en Dios la Confianza, de D. Pedro Rosete.
3. Cada Uno con su Igual, de Blas de Mesa.
4. El Desden Vengado, de D. Francisco de Rojas.
5. El Diabla está en Cantillana, de Luis Velez.
6. El Diciembre por Agosto, de D. Juan Velez.
7. Allá van Leyes donde quieren Reyes, de D. Guillen de Castro.
8. Servir sin Lisonja, de Gaspar de Avila.
9. El Verdugo de Malaga, de Luis Velez.
10. El Hombre de Portugal, del Maestro Alfaro.
11. No es Amor como se pinta, de tres Ingenios.
12. Castigar por defender, Burlesca, de D. Rodrigo de Herrera.

Tomo XVII. (1662.)

1. Dar Tiempo al Tiempo, de D. Pedro Calderon.
2. Primero es la Honra, de D. Agustin de Moreto.
3. La Sortija de Florencia, de D. Sebastian de Villaviciosa.
4. Antes que todo es mi Dama, de D. Pedro Calderon.
5. Las dos Estrellas de Francia, del Maestro D. Manuel de Leon y del Licenciado D. Diego Calleja.
6. Cae para levantar, de D. Juan de Matos Fraguoso, D. Geronimo Cáncer y D. Agustin Moreto.
7. La Verdad en el Engaño, de D. Juan Velez, D. Geronimo Cáncer y D. Antonio Martinez.
8. Tambien da Amor libertad, de D. Antonio Martinez.
9. Amor hace hablar los Mudos, de Villaviciosa, Matos y Zavaleta.
10. La Ofensa y la Venganza en el Retrato, de D. Juan Antonio Mexica.
11. No ay Cosa como Callar, de D. Pedro Calderon.
12. Muger Llora y venceras, fiesta que se representó á sus Magestades, de D. Pedro Calderon.

Tomo XVIII. (1662.)

1. Dicha y desdicha del nombre, de D. Pedro Calderon.
2. Euridice y Orfeo, de D. Antonio de Solis.
3. Seneca y Neron, de D. Pedro Calderon.
4. La Paciencia en los Trabajos, del Dr. Felipa Godinez.

5. Los Medicis de Florencia, corregida y enmendada, de D. Diego Ximenez de Enciso.
6. El Lindo D. Diego, de D. Agustin Moreto y Cabañas.
7. Las Niñezes del Padre Roxas, de Lope de Vega Carpio, jamas impressa.
8. Lo que son Suegro y Cuñado, de D. Geronimo de Cifuentes.
9. El Amor en Vizcaino y los Zelos en Frances, y Torneos de Navarra, de Luis Velez de Guevara.
10. Amigo, Amante y Leal, de D. Pedro Calderon.
11. Firmeza, Amor y Venganza, de D. Antonio Francisco.
12. El Rey D. Alfonso el de la mano Horadada, Comedia burlesca, de un Ingenio de esta Corte.

Tomo XIX. (1662.)

1. El Alcazar del Secreto, fiesta que se representó á sus Magestades en el Buen Retiro, de D. Antonio de Solís.
2. Travesuras de Pantoja, de D. Agustin Moreto.
3. San Froylan, de un Ingenio de esta Corte.
4. El Cavallero, de D. Agustin Moreto.
5. El Rey Don Sebastian, de Francisco de Villegas.
6. En el Sueño está la muerte, de D. Geronimo Guedeja Quiroga.
7. Los siete Durmientes, de D. Agustin Moreto.
8. Los dos Filósofos de Grecia, de D. Fernando de Zarate.
9. La Lealtad en las injurias, de D. Diego de Figueroa y Cordova.
10. La Reyna en el Buen Retiro, de D. Antonio Martinez.
11. Mudarse por mejorarse, de D. Fernando de Zarate.
12. Zelos aun del ayre matan, fiesta que se representó á sus Magestades en El Buen Retiro, cantada.

* Tomo XX. (1663.)

1. El Magico Prodigioso, de D. Pedro Calderon.
2. Callar hasta la Ocasion, de Juan Hurtado Cisneros.
3. Auristela y Lisidante, de D. Pedro Calderon.
4. Guardar Palabra á los Santos, de D. Sebastian de Olivares.
5. La Difunta Pleyteada, de D. Francisco de Roxas Zorrilla.
6. El Rigor de las desdichas y Mudanzas de Fortuna, de D. Pedro Calderon.
7. D. Pedro Miago, de D. Francisco de Roxas Zorrilla.

8. El Mejor Alcayde el Rey y no ay cuenta con Serranos, de D. Antonio Martinez.
9. Saber desmentir sospechas, de D. Pedro Calderon.
10. Aristómenes Mesenio, del Maestro Alfaro.
- 11 y 12. El Hijo de la virtud, San Juan Bueno, del Capitan Don Francisco de Llanos y Valdes, Dos partes.

Tomo XXI.

1. Cual es mayor Perfeccion, de D. Pedro Calderon, fiesta que se hizo a su Magestad.
2. Fortunas de Andromeda y Perseo, de D. Pedro Calderon.
3. Quererse sin declararse, de D. Fernando de Zarate.
4. El Gobernador prudente, de Gaspar de Avila.
5. Las siete Estrellas de Francia, de Luis de Belmonte.
6. El Platero del Cielo, de Antonio Martinez.
7. La Conquista de Cuenca y primera Dedicacion de la Virgen del Sagrario, de D. Pedro Rosete.
8. La Hechicera del Cielo, de D. Antonio de Nanciaras.
9. La Razon hace dichosos, de tres Ingenios.
10. Amar sin ver, de D. Antonio Martinez.
11. La Margarita preciosa, de Zavaleta, Cáncer y Calderon.
12. El mas heroico Silencio, de D. Antonio Cardoan.

Tomo XXII. (1665.)

1. Los Españoles en Chile, de D. Francisco Gonzalez de Bustos.
2. Elegir al Enemigo, de D. Agustin de Salazar y Torres.
3. El Arca de Noe, de D. Antonio Martinez, D. Pedro Rosete y D. Geronimo Cáncer.
4. La Luna de la Sagra, Santa Juana de la Cruz, de D. Francisco Bernardo de Quiros.
5. Labar sin Sangre una Ofensa, de D. Ramon Montero de Espinosa.
6. Los dos Monarcas de Europa, de D. Bartolomé de Salazar y Luna.
7. La Corte en el Valle, de D. Francisco Avellanada, D. Juan de Montes Fragoos y D. Sebastian de Villaviciosa.
8. Amar y no agradecer, de D. Francisco Salgado.
9. Santa Oalla de Merida, de D. Francisco Gonzalez de Bustos.
10. Mercader de la Fortuna, Ensalzamientos dichosos, de D. Diego de Vera y D. Joseph Ribera.
11. Muchos Acertios de un Yerro, de D. Josef de Figueroa.
12. Antes que todo es mi Amigo, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXIII. (1666.)

1. Santo Thomas de Villanueva, de D. Juan Bautista de Diamante.
2. Los dos Prodigios de Roma, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. El Redemptor Cautivo, de Don Juan de Matos y de Villaviciosa.
4. El Parecido, de D. Agustin Moreto.
5. Las Missas de San Vicente Ferrer, de D. Fernando de Zarate.
6. No amar la mayor fineza, de D. Juan de Zavaleta.
7. Hacer fineza el desayro, del Lic. D. Diego Calleja.
8. Encontráronse dos arroyucos, de D. Juan Velez.
9. La Virgen de la Fuencisla, de D. Sebastian de Villaviciosa, D. Juan de Matos y D. Juan de Zavaleta.
10. El Honrador de sus Hijas, de D. Francisco Polo.
11. El hechizo imaginado, de D. Juan de Zavaleta.
12. La Presumida y la Hermosa, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXIV. (1666.)

1. El Monstruo de la Fortuna, de tres Ingenios.
2. La Virgen de la Salceda, del Maestro Leon y Calleja.
3. Industrias contra finezas, de D. Agustin Moreto.
4. La Dama Capitan, Fiesta que se representó a su Magestad, de los Figueras.
5. Tambien tiene el Sol Menguante, de tres Ingenios.
6. Lo que puede Amor y Celos, de un Ingenio de esta Corte.
7. Los Amantes de Berona, de D. Christoval de Roxas.
8. El Soldado mas herido, y vivo despues de muerto, de D. Pedro de Estenoz y Lodosa.
9. El Maestro de Alexandro, de D. Fernando de Zarate.
10. San Pedro de Arbores, de D. Fernando de la Torre.
11. Solo el Piadoso es mi hijo, de D. Juan de Matos, D. Sebastian de Villaviciosa y D. Francisco de Avellaneda.
12. La Rosa de Alexandria, la mas nueva, de D. Pedro Rosete.

Tome XXV. (1666.)

1. El Letrado del Cielo, de D. Juan de Matos.
2. La mas dichosa venganza, de D. Antonio de Solis.
3. La fugida Arcadia, de D. Agustin Moreto.

4. Cuantas veo tantas quiero, de D. Sebastian de Villaviciosa y D. Francisco de Avellanada.
5. La Condesa de Belfor, de D. Agustín Moreto.
6. No ay contra el amor poder, de D. Juan Velez de Guevara.
7. Sin honra no ay valentia, de D. Agustín Moreto.
8. Amor vencido de amor, de D. Juan Velez de Guevara, D. Juan de Zavaleta y D. Antonio de Huerta.
9. A lo que obligan los celos, de D. Fernando de Zarate.
10. Lo que puede la crianza, de Francisco de Villegas.
11. La Esclavitud mas dichosa y Virgen de los Remedios, de Francisco de Villegas y Jusepe Rojo.
12. Lorenzo me llamo, de D. Juan de Matos Fragoso.

Tomo XXVI. (1666.)

1. El Baquero de Granada, de D. Juan Bautista de Diamante.
2. La dicha del carbonero y Lorenzo me llamo. La nueva, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. Ay culpa en que no ay delito, de D. Roman Montero de Espinosa.
4. El Mancebo del camino, de D. Juan Bautista de Diamante.
5. Los sucesos de tres horas, de Luis de Oviedo.
6. Fiar de Dios, de D. Antonio Martinez y D. Luis de Belmonte.
7. Desde Toledo a Madrid, del Maestro Tirso de Molina.
8. El amor puesto en razon, de D. Sebastian de Villaviciosa.
9. San Luis Bertran, de D. Agustín Moreto.
10. La piedad en la justicia, de D. Guillen de Castro.
11. Resucitar con el agua, de D. Joseph Ruiz, D. Jacinto Hurtado de Mendoza y Pedro Francisco Lanini Valencia.
12. Todo cabe en lo posible, de D. Fernando de Abila.

Tomo XXVII.

1. Los sucesos en Oran por el Marques de Ardoles, de D. Luis Velez de Guevara.
2. Los vandos de Ravenna y institucion de la Camandula, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. La Cortesana en la Sierra, de tres Ingenios de esta Corte.
4. Reynar es la mayor suerte, de un Ingenio de esta Corte.
5. El Labirinto de Creta, de D. Juan Bautista Diamante.
6. La Ocasion hace al Ladron, de Juan de Matos Fragoso.
7. Nuestra Señora de Regla, de D. Ambrosio de Cuenca.

6. Amar por Señas, del Maestro Tirso de Molina.
7. Las Auroras de Sevilla, de tres Ingenios.
10. La Cruz de Caravaca, de D. Juan Bautista Diamante.
11. La Ventura con el Nombre, del Maestro Tirso de Molina.
12. La Judia de Toledo, de D. Juan Bautista Diamante.

Tomo XXVIII. (1667.)

1. El Principe D. Carlos, del Doctor Juan Perez de Montalvan.
2. San Isidro Labrador de Madrid, de Lope de Vega Carpio.
3. El Sitio de Breda, de D. Pedro Calderon.
4. Los empeños de un cagallo, de D. Juan de Alarcon.
5. El mejor Tutor en Dios, de Luis de Belmonte.
6. El Palacio confuso, del Doctor Mira de Mescua.
7. Victoria por el amor, del Alférez Jacinto Cordero.
8. La Victoria de Norlingen, de D. Alonso del Castillo Solerzano.
9. La Ventura en la disgracia, de Lope de Vega Carpio.
10. San Mateo en Etiopia, del Doctor Felipe Godínez.
11. Mira al fin, de un Ingenio de esta Corte.
12. La Corte del Demonio, de Luis Velez de Guevara.

Tomo XXIX.

1. El Iris de las pendencias, de Gaspar de Avila.
2. La Razon vence al Poder, de D. Juan de Matos Fragoso.
3. El Vaso y la Piedra, de D. Fernando de Zarate.
4. Piramo y Tisbe, de D. Pedro Rosete.
5. La Defensura de la Reyna de Ungria, de D. Fernando de Zarate.
6. El mejor Representante San Gines, de D. Geronimo Cancor, D. Pedro Rosete y D. Antonio Martinez.
7. Ganar por la mano el juego, de Alvaro Cubillo de Aragon.
8. El primer Conde de Flandes, de D. Fernando de Zarate.
9. El Hamete de Toledo, Burlesca, de tres Ingenios.
10. Tetis y Pelco, fiesta que se hizo à las bodas de la Serenissima Señora Doña Maria Teresa de Austria, Reyna de Francia, de D. Joseph de Bolca.
11. Nuestra Señora de la Luz, de D. Francisco Salgado.
12. Como se vengan los Nobles, de D. Agustín Moreta.

Tomo XXX. (1668.)

1. El Bruto de Babilonia, de D. Juan de Matos Fragozo, D. Agustín Moreto y D. Geronimo de Caceres.
2. La Montañesa de Asturias, de Luis Velez de Guevara.
3. El Premio en la misma Pena, de D. Agustín Moreto.
4. Cuervos hacen Escarmentados, de Francisco de Villegas.
5. Hacer del Amor Agravio, de un Ingenio de esta Corte.
6. El Mancebo de los Palacios, de D. Juan Velez de Guevara.
7. La Conquista de Mejico, de D. Fernando de Zarate.
8. El Principe Viñador, de Luis Velez.
9. El valeroso Español y primero de su Casa, de Gaspar de Avila.
10. La Negra por el Honor, de D. Agustín Moreto.
11. No está en matar el Vencer, de D. Juan de Matos.
12. S. Antonio Abad, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXI. (1669.)

1. Querer por solo querer, de D. Antonio de Mendoza.
2. Sufrir mas por valer mas, de D. Geronimo Cruz.
3. Mentir por razon de Estado, de D. Felipe de Milan y Aragon.
4. No ay gusto como la Honra, de D. Fernando de Vera y Mendoza.
5. El Cavallero de Gracia, del Maestro Tirso de Mojana.
6. El Pronóstico de Cadix, de Alonso de Ossauna.
7. La Trompeta del Juicio, de D. Gabriel del Corral.
8. Prodigios de Amor, de Villaviciosa.
9. El Amor Enamorado, de D. Juan de Zavaleta.
10. El Esclavo del mas impropio dueño, del Maestro Roa.
11. El Socorro de los Mantos, de D. Carlos de Arellano.
12. La Traycion en Propia Sangre, del Maestro Ribera.

Tomo XXXII. (1669.)

1. La Culpa mas provechosa, de D. Francisco de Villegas.
2. El Vandolero Sol Puesto, de Caceres, Roxeto y Roxas.
3. La Vida en el Ataud, de D. Francisco de Roxas.
4. Los Muros de Jericó, de D. Sebastian de Olivares.
5. Las cinco Blancas de Juan de Espera en Dios, de D. Antonio de Huerta.

6. La Virgen de los Desamparados de Valencia, de Marco Antonio Ortiz.
7. Duelo de Honor y Amistad, de D. Jacinto de Herrera.
8. Selva de Amor y Zelos, de D. Francisco de Roxas.
9. El mas Piadoso Troyano, de D. Francisco de Villegas.
10. Pelear hasta morir, de D. Pedro Roseta Niño.
11. El legítimo Bastardo, de D. Christoval de Morales.
12. El Afanador de Utrera, de Luis de Belmonte.

Tomo XXXIII. (1670.)

1. El Sabio en su Retiro, de D. Juan de Matos Fragozo.
2. Cuarden ay que parecen Locos, de D. Juan de Zavaleta.
3. La Romera de Santiago, del Maestro Tirso de Molina.
4. Las Niñezas de Roldan, de Joseph Rojo y Francisco de Villegas.
5. Vida y Muerte de la Monja de Portugal, del Doctor Mira de Mescua.
6. El Voto de Santiago y Batalla de Clavijo, de D. Rodrigo de Herrera.
7. Perdida y Restauracion de la Bahia de todos Santos, de D. Juan Antonio Correa.
8. El casamiento con zelos y Rey D. Pedro de Aragon, de Bartolomé de Anciso.
9. Mateo Vazconde, de D. Juan de Ayala.
10. El mas dichoso Prodigio, de un Ingenio desta Corte.
11. El Fenix de Alemania, Vida y Muerte de Santa Cristina, de D. Juan de Matos.
12. La mas heroica Fineza y Fortunas de Isabela, de D. Juan de Matos, D. Diego y D. Joseph de Figueroa y Córdova, Cavalleros del Abito de Christo, Alcantara y Calatrava.

Tomo XXXIV. (1670.)

1. El Lazo, Vanda y Retrato, de D. Gil Enriquez.
2. Rendirse a la Obligacion, de D. Joseph y D. Diego de Figueroa.
3. El Santo Christo de Calabria, de D. Agustin Moreto.
4. Pocos bastan si son buenos y Crisol de la Lealtad, de D. Juan de Matos Fragozo.
5. Verse y tenerse por muertos, de D. Manuel Freyre de Andrada.

6. El Desprente creído, de D. Juan de Zavatta.
7. La Venganza en el Desprente, de D. Juan de Matos Fragoso.
8. La Virgen de la Aurora, de D. Agustín Moreto y D. Gerónimo Cacer.
9. El Galán Secreto, del Doctor Mira de Mesca.
10. Lo que le toca al Valor y Principio de Frange, del Doctor Mira de Mesca.
11. Amor de Razon vencido, de un Ingenio de esta Corte.
12. El Azote de su Patria, de D. Agustín Moreto.

Tomo XXXV. (1671.)

1. El Defensor de su Agravio, de D. Agustín Moreto.
2. La Conquista de Oran, de Luis Vélez de Guevara.
3. No ay Amar como fingir, del Maestro León.
4. En Madrid y en una Casa, de D. Francisco de Roxas.
5. La Hermonura y la Desdicha, de D. Francisco de Roxas.
6. A lo que obliga el Desden, de D. Francisco de Roxas.
7. Zelos son Bien y Ventura, del Doctor Felipe Godínez.
8. La Confusion de Ungria, del Doctor Mira de Mesca.
9. El Sitio de Olivenas, de un Ingenio de esta Corte.
10. Empezar a ser Amigos, de D. Agustín Moreto.
11. El Doctor Carlino, de D. Antonio de Solís.
12. La escala de la Gracia, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXVI. (1671.)

1. Santa Rosa del Peru, de D. Agustín Moreto y D. Pedro Francisco Lanini y Sagredo.
2. El Mosquetero de Flandes, de D. Francisco González de Buitón.
3. El Tirano castigado, de D. Juan Bautista Diamante.
4. Araspes y Pantra, de D. Francisco Salgado.
5. El Prodigio de Polonia, de Juan Delgado.
6. La Fenix de Tenabla, del Maestro Roa.
7. El Nuncio falso de Portugal, de tres Ingenios.
8. La Dicha por el Agravio, de D. Juan Bautista Diamante.
9. El Dichoso Vandalero, de D. Francisco de Cádizares.
10. El Sitio de Betulia, de un Ingenio de esta Corte.
11. Dado todo y no dar Nada, Burlesca, de D. Pedro Francisco Lanini y Sagredo.
12. Las Barracas del Grao de Valencia, de tres Ingenios.

Tomo XXXVII. (1671.)

1. Un Robo hace Ciento, de D. Antonio de Solís.
2. Riesgos de Amor y Amistad, de D. Juan Vela de Guevara.
3. Satisfacer Callando, de D. Agustín Moreto.
4. El nuevo Mundo en Castilla, de D. Juan de Matos Fragozo.
5. Los Prodigios de la Vara y Capitan de Israel, del Doctor Mira de Mesca.
6. El Amor hace Discretos, de un Ingenio de esta Corte.
7. Todo es curesdo Amor, de D. Diego de Cordova y Figueroa.
8. Poder y Amor Compitiendo, de Juan la Calle.
9. La Gitanilla de Madrid, de D. Antonio de Solís.
10. Escarraman, Comedia Burlesca que se hizo en el Buen Retiro, de D. Agustín Moreto.
11. El mejor Casamiento, de D. Juan de Matos Fragozo.
12. La Desgracia Venturosa, de D. Fernando de Zarate.

Tomo XXXVIII.

1. El Aguila de la Iglesia, de D. Francisco Gonzalez Bustos y D. Pedro Lanini Sagredo.
2. Las Niñeras y primer Triunfo de David, de D. Manuel de Vargas.
3. También se ama en el Abismo, de D. Agustín de Salazar.
4. Los Mazarabes de Toledo, de Juan Hidalgo.
5. La Gala del nadar es saber guardar la ropa, de D. Agustín Moreto.
6. Olvidar Amando, de D. Francisco Bernardo Quirós.
7. Las tres Edades del Mundo, de Luis Vela de Guevara.
8. Del mal lo menos, de un Ingenio de esta Corte.
9. Vida y muerte de San Cayetano, de seis Ingenios de esta Corte.
10. El Hechizo de Sevilla, de D. Ambrosio de Arce.
11. Emendar Yorros de Amor, de D. Francisco Ximenez de Cisneros.
12. El cerco de Tagarete, burlesca, con su Entremes, de D. Francisco Bernardo de Quirós.

Tomo XXXIX. (1673.)

1. El mejor Par de los Doze, de D. Juan de Matos Fragozo y D. Agustín Moreto.

2. La Mesonera del Cielo, del Doctor Mira de Mescua.
3. La Milagrosa Eleccion de Pio Quinto, de D. Agustin Moreto.
4. La Dicha por el Desprecio, de D. Juan de Matos Fragozo.
5. El Veneno para sí, de un Ingenio de esta Corte.
6. El Baquero Emperador, de D. Juan de Matos Fragozo, de D. Juan Diamante y de D. Andres Gil Enriquez.
7. La Cosaria Catalana, de D. Juan de Matos Fragozo.
8. Las Mocedades del Cid, fiesta que no representó à sus Magestades Martes de Carnestolendas, de D. Geronimo Canzer.
9. Los Carboneros de Francia, del Doctor Mira de Mescua.
10. Como nació San Francisco, de D. Roman Montero y D. Francisco de Villegas.
11. La Discreta Venganza, de D. Agustin Moreto.
12. Contra la Fé no ay respeto, de D. Diego Gutierrez.

Tomo XL.

1. El Medico Pintor San Lucas, de D. Fernando de Zarate.
2. El Rey D. Alfonso el Bueno, de D. Pedro Lanini Sagredo.
3. El Fenix de la Escritura el Glorioso San Geronimo, de D. Francisco Gonzalez de Buntos.
4. Cuando no se aguarda, de D. Francisco de Leiva Ramirez de Arellano.
5. No ay contra lealtad cautelas, del propio Autor.
6. Amadis y Niquea, del propio Autor.
7. Las tres Coronaciones del Emperador Carlos Quinto, de D. Fernando de Zarate.
8. De los hermanos amantes y piedad por fuerza, de D. Fernando de Zarate.
9. El dichoso en Zaragoza, del Dr. Juan Perez de Montalvan.
10. Los Vaudos de Luca y Pisa, de Antonio de Azevedo.
11. La Playa de Sanlucar, de Bartolomé Cortés.
12. Origen de N. Señora de las Angustias y Rebelion de los Moriscos, de Antonio Fazarro y Azevedo.

Tomo XLI.

1. Juegos Olimpicos, de D. Agustin de Salazar.
2. El Merito es la Corona, del propio Autor.
3. Elegie al enemigo, del propio Autor.
4. Tambien se ama en el Abismo, del propio Autor.
5. No puede ser, de D. Agustin Moreto.

6. Hacer Fineza el Desaire, del Licenciado D. Diego Calleja.
7. El Cavallero, de D. Agustín Moreto.
8. El Alcazar del Secreto, de D. Antonio de Solís.
9. Antes que todo es mi Amigo, de D. Fernando de Zarate.
10. El Hamete de Toledo, de Belmonte y D. Antonio Martinez.
11. La Presumida y la Hermosa, de D. Fernando de Zarate.
12. Zelos aun del Ayre matan, de D. Pedro Calderon.

Tomo XLII. (1676.)

1. Varion prodigion de Amer, de D. Francisco de Rojas.
2. San Francisco de Borja, de D. Melchor Fernandez de Leon.
3. Dios hace justicia à todos, de D. Francisco de Villegas.
4. Yo por vos y vos por otro, de D. Agustín Moreto.
5. El Luzero de Madrid, nuestra Señora de Atocha, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
6. La mejor Flor de Sicilia Santa Rosalia, de D. Agustín de Salazar.
7. Como noble y ofendido, de D. Antonio de la Cueva.
8. Endimion y Diana, de D. Melchor Fernandez de Leon.
9. Será lo que Dios quisiere, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
10. El Hijo de la Molinera, de D. Francisco de Villegas.
11. El gran Rey Anacoreta San Onofre, de D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.
12. El Encas de la Virgen y primer Rey de Navarra, de D. Francisco de Villegas y D. Pedro Francisco Lanini Sagredo.

Tomo XLIII. (1678.)

1. Cueva y Castillo de Amor, de D. Francisco de Leyba.
2. Porcia y Tancredo, de D. Luis de Ulloa.
3. Nuestra Señora de la Victoria y Restauracion de Malaga, de D. Francisco de Leyba.
4. El Fenix de España, S. Francisco de Borja, de un Ingenio de esta Corte.
5. El Cielo por los Cabellos, Santa Ynes, de tres Ingenios.
6. El Emperador Fingido, de Gabriel Bocangel y Unzueta.
7. La Dicha es la Diligencia, de D. Tomás Ossorio.
8. Fiesta de Zarzuela llamada Cual es lo mas en Amor el desprecio ó el favor, de Salvador de la Cueva.

9. La infeliz Aurora y Gneza acreditada, de D. Francisco de Leyba.
10. La nueva maravilla de la Gracia, de D. Pedro Lanini Sagredo.
11. Merecer para alcanzar, de D. Agustín Moreto.
12. El Príncipe de la Estrella y Castillo de la Vida, de tres Ingenios.

Tomo XLIV.

1. Quien habla mas obra menos, de D. Fernando de Zarate.
2. El Apostol de Salamanca, de D. Felipe Sicardo.
3. Dejar un Reyno por otro y Martires de Madrid, de D. Gerónimo Caner, D. Sebastian de Villaviciosa y D. Agustín Moreto.
4. Cinco venganzas en una, de D. Juan de Ayala.
5. Santa Pelagia, de D. Fernando de Zarate.
6. La Confession con el Demonio, de D. Francisco de la Torre.
7. La palabra vengada, de D. Fernando de Zarate.
8. El engaño de unos celos, de D. Roman Montero de Espinosa.
9. La prudencia en el castigo, de D. Francisco de Rojas.
10. La Sirena de Trinacria, de D. Diego de Cordoba y Figueroa.
11. Las Lises de Francia, del Doctor Mira de Mescua.
12. El Sordo y el Montañés, de D. Melchor Fernandez de Leon

Tomo XLV. (1679.)

1. Los Vandos de Berona, de D. Francisco de Rojas.
2. La Sirena del Jordan S. Juan Bautista, de D. Christoval de Montroy.
3. Los Trabajos de Ulises, de Luis de Velmonte.
4. Hasta la muerte no ay Dicha, de un Ingenio de esta Corte.
5. La mudanza en el amor, de Montalvan.
6. Ingrato a quien le hizo el bien, de un Ingenio de esta Corte.
7. El gran Jorge Castrioto, de Velmonte.
8. El fin mas desgraciado y fortuna de Seyano, de Montalvan.
9. La traicion contra su sangre, burlesca, de un Ingenio de esta Corte.
10. Dejar dicha por mas dicha, de D. Juan Ruiz de Alarcon.
11. Quien engaña mas a quien, de Alarcon.
12. El amor mas verdadero, burlesca, de un Ingenio de esta Corte.

Tomo XLVI. (1679.)

1. La Nitra y Pluma en la Cruz, del Maestro Tomas Manucl de Paz.

2. Cuanto cabe en hora y media, de D. Juan de Vera y Villaroel.
3. Al Noble su sangre avisa, del Maestro Tomas Manuel de Paz.
4. El Patron de Salamanca, con Monroyes y Manzanos, de D. Juan de Vera y Villaroel.
5. Las armas de la Hermosura, fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Pedro Calderon.
6. Perico el de los Palotes, de tres Ingenios.
7. La señora y la criada, de D. Pedro Calderon.
8. La corona en tres hermanos, de D. Juan de Vera y Villaroel.
9. La conquista de las Malucas, de D. Melchor Fernandez de Leon.
10. Mas mereco quien mas ama, Fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Antonio Hurtado de Mendoza.
11. El Veneno en la Guirnalda y la Triaca en la Fuente, Fiesta que se representó à sus Magestades, de D. Melchor Fernandez de Leon.
12. El Marques de Cigarral, de D. Alonso del Castillo Solorzano.

Tomo XLVII.

Comedias de D. Antonio de Solis.

1. Triunfos de Amor y Fortuna, con Lea y Entremeses.
2. Euridice y Orfeo.
3. El Amor al Uso.
4. El Alcazar del Secreto.
5. Las Amazonas.
6. El Doctor Carlino.
7. Un Bobo hace ciento, con Lea.
8. La Gitanilla de Madrid.
9. Amparar al Enemigo.

Tomo XLVIII. (1704.)

1. El Austria en Jerusalem, de D. Francisco de Rances Candamo.
2. El Sol obediente al Hombre, de D. Garcia Aznar Belaz.
3. El Duelo contra su Dama, de D. Francisco de Rances Candamo.

4. Que es la ciencia del Reynar, de D. Garcia Aznar Belaz.
5. Venir el Amor al mundo, de D. Melchor Fernandez de Leon.
6. Cual es afecto mayor, Lealtad ó Sangre ó Amor, de D. Francisco de Bances Candamo.
7. Por su Rey y por su Dama, del propio Autor.
8. Tambien ay Piedad con Zelos, de D. Garcia de Aznar Belaz.
9. El Español mas Amante y desgraciado Macias, de tres Ingenios.
10. El Valor no tiene Edad, de D. Juan Bautista Diamante.
Loa y Bayle para la Comedia de Ycaro y Dédalo.
11. La gran Comedia de Ycaro y Dédalo, de D. Melchor Fernandez de Leon.

II.

Verzeichniß der wichtigeren Schriften über das Ganze oder über einzelne Theile der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien.

Blas Afonso, Vorrede zu der zweiten Ausgabe der *Comedias y Entremeses de Cervantes* (Madrid 1749) und *Apologia del discurso preliminar á las Comedias de Cervantes* (Madrid 1750).

Mantuanio y Luyando, *Discurso sobre las Tragedias Españolas*, Madr. 1750.

Velasquez, *Origenes de la Poesia Castellana*, Malaga 1754. Wiederholt in Bezug auf das Theater nur die vorgenannten Schriften; schätzbare biographische und bibliographische Zusätze enthält die deutsche Uebersetzung des Velasquez von Dietz, Göttingen 1769.

Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, Genova 1778—81, 6 vol. (Spanisch übersetzt von Josefa Amar y Borbon, Zaragoza 1782.) Enthält in Bezug auf das Drama nicht Vieles von Velazq.

Andrés, *Dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma 1783—97, 7 vol. Gleichfalls von wenig Gehaltigkeit für die dramatische Literatur.

Signorelli, *Storia critica dei Teatri antichi e moderni*, neue Ausgabe Neapel. 1813.

Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les différents Théâtres de l'Europe, Paris 1738.

Du Perron de Castéra, Extraits de plusieurs pièces du Théâtre Espagnol avec des réflexions, Paris 1738, trois volumes.

Linguet, Théâtre espagnol (mit Einleitung), Paris 1770, 4 vol.

La Huerta, Teatro Hespañol, Madrid 1785 sqq. 16 Tomos. Enthält eine kritische Einleitung und einige kurze biographische Artikel.

Pellicer, Tratado Historico sobre el Origen y Progreso de la Comedia y del Histrionismo en España, Madrid 1804, Dos tomos.

Jovellanos, Memoria sobre las diversiones públicas. Madrid 1812.

Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, Dritter Band, Göttingen 1804.

Moratin, Origenes del Teatro español. (Zuerst gedruckt in den Memorias de la Academia española, nachher in Ochoa's Tesoro del Teatro español.)

H. W. v. Schlegel, über das spanische Theater, in der „Europa“ von Hr. Schlegel, nachher ausführlicher in den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“, 14te Vorlesung ¹⁾.

¹⁾ Herr Eduard Böding hat in den Notizen zu der von ihm besorgten neuen Ausgabe von Schlegel's „spanischem Theater“, in welcher der oben erwähnte Aufsatz neu abgedruckt ist, auf Seite XII die Bemerkung gemacht, das vorliegende Werk stamme, Band I. S. 352 ff., bei Gelegenheit der acht Comedien des Cervantes, sehr mit Schlegel überein, ohne ihn zu nennen. Ob ein Vergleich zwischen den 14 Seiten meines Buchs (S. 351—365), auf welchen ich ausführlich von den Ocho Comedias handle, und den wenigen Bemerkungen, welche Schlegel a. a. O. über dieselben gibt, zeigt das Verhältniß dieser Behauptung. Auf allen diesen Seiten findet sich auch keine halbe Zeile, welche irgend mit Schlegel übereinstimmt. Jene Wahrnehmung kann sich daher allein auf die von mir gebrauchten Worte „Parabeln und Satiren auf den verkehrten Zeitgeschmack“, „bunte Mannichfaltigkeit“ und „Federheit der Composition“ gründen; nun sind aber sowohl diese Worte als noch einiges Andere ebenfalls (wie ich in dem Brockhaus'schen Bibliographischen Anzeiger dieses Jahres in Nr. 7 näher und mit Abdruck der Beweisstellen nachgewiesen habe) treue Uebersetzung von Ausdrücken, deren sich die Spanier Blas Rascare und Campillas bedienen; um die Ansicht dieser Kritiker in das rechte Licht zu stellen, mußten ihre eigenthümlichen Ausdrücke wiederholt werden, und aus dieser Quelle

Hanfenburg. Literarische Aufsätze zu Euler's allgemeiner Theorie der sechsen Kunde, Leipzig 1706. Enthalt eine nach damaligen Quisismitteln fleißig zusammengetragene Sammlung bibliographischer Notizen.

Martinez de la Rosa, Sobre la Comedia española, als Anhang zu der Poetica in den Obras literarias, Paris 1827, T. II.

Sismondi, de la Littérature du Midi de l'Europe, Paris 1813, 4 vol. (Deutsch von F. Gail, Leipzig 1816, 2 Bände.)

Lord Holland, Some account on the lives and writings of Lope de Vega and Guillen de Castro, London 1817, 2 vol.

Sind dieselben sowohl in Schlegel's Buch wie in das meinige gekloßen. Was ferner die Ansicht betrifft, Cervantes habe Stücke in der Manier des Foye de Vega und seine Satiren auf dieselbe schreiben wollen, so ist diese Meinung lange vor Schlegel von Zanoerelli, Vicente de los Rios und von Gellert angestrichen worden, ja sie hat sich Jedermann, außer dem Hrn. Kassar und denen Nachretern als die einfachste und natürlichste von selbst dargeboten, und eben so wie Schlegel hätte ich außer den Genannten auch noch Bouterwel, Metast, Ravazzetti, Ricci, Martinez de la Rosa und viele Andere citiren müssen. — Uebrigens sind die „Vorlesungen“ (die nur auf ihren kaum dreißig Seiten über das spanische Theater allerdings keine sehr freizügige Quisiquelle sein konnten; schon in der Vorrede des ersten Bandes unter den Vorarbeiten, auf welche dieses Werk sich stützt, genannt worden, und sie werden es nun abermals in obiger Liste; schon diese allgemeine Verurteilung wurde daher, wenn an jener Stelle willkürlich, wie nicht der Fall ist, Schlegel als Quelle gebietet hätte, das Citat im Einzelnen überflüssig gemacht haben. Andreven Schriftten gegenüber galt der Grundsatz, überall die eigene Prüfung voranzustellen und alle Irrthümer möglichst zu berichtigen; dagegen wurde keineswegs auf Kosten der Wahrheit nach Originalität getrachtet, und somit ließ sich eine Wiederholung von diesem und jenem, was schon richtig gesagt worden war, nicht umgehen. Wenn nun eine solche in irgend angegebener Weise Statt fand, so ist es immer angegeben worden; aber es reicht sich von selbst, daß weder jedes Factum und jede Notiz, noch jede einzelne schon früher gemachte Bemerkung mit einem Citat belegt werden konnte; einmal würde dies eine unnütze Aufschwellung der Noten herbeigeführt haben, zweitens aber wäre es mehrentheils auch unmöglich gewesen, indem man nach langer Beschäftigung mit einem Gegenstande und den darauf Bezug habenden Werken weder von jeder Idee zu sagen weiß, ob man sie sich selbst oder einem Anderen verdankt, noch von jedem Ausdruck, ob und wo derselbe etwa schon früher gebraucht worden sei.

(Ausgeweihe deutsch von den Schauspielen des Lope de Vega, übersetzt von A. Grahn von Zeden, Leipzig 1820.)

Chefs-d'Oeuvre du Théâtre espagnol, 5 Bände (in der Sammlung der *Chefs-d'Oeuvre des Théâtres étrangers* (Paris 1822). In dem Isten dieser Bände findet sich ein Heftig gearbeiteter und mir nützlich gewordener, vornämlich biographischer, Artikel über Lope de Vega von einem gewissen La Beaumelle; von geringerm Gehalt ist der über Calderon.

Damas-Minard, *Théâtre espagnol*, 4 vol., Paris 1842. In den Einleitungen zu dieser neuen Uebersetzung einer Auswahl aus Lope und Calderon ist Manches aus der vorgenannten Sammlung wiederholt, aber auch verschiedenes Neue hinzugefügt worden.

M. Göl, *Studien über Lope de Vega*, Wien 1839. Diese Schrift besteht aus Inhaltsübersichten von 24 Comédien des Lope, denen einige ästhetische Bemerkungen beigegeben sind. Die Wahl der analysirten Stücke trifft nur bei vieren mit der meinigen überein.

v. d. Maledura, *Vorreden zu der Uebersetzung von Calderon's Schauspielen* (Leipzig 1819 ff.) und zu „Zehn, Scipio und Plume“ von Lope de Vega (Tübingen 1824).

Heiberg, de poëson dramaticae generis Hispanico, praesentim de Calderoni dissertatio inauguralis, Hafniae 1817.

F. Tief, *gedruckte Bemerkungen über das spanische Drama in den „dramaturgischen Blättern“ und in der Vorrede zu dem „Leben des Maxco de Obregon.“*

Solger, *Kritik von Schlegel's Vorlesungen*, in seinen „Gesammelten Schriften“, Leipzig 1826.

Pal. Schmidt's *Uebersicht und Anordnung von Calderon's Dramen*, in Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher von 1822.

Yousiel Götzel, *mehrere Aufsätze über das Spanische Theater in der Revue des deux Mondes* von 1840.

Coleccion general de Comedias escogidas, Madrid 1826 sqq. Diese Sammlung gibt hinter jedem Stücke einige ästhetische, kritische und sonstige Bemerkungen, welche nachher zum Theil durch Ochoa's *Tesoro del Teatro español* weiter verbreitet worden sind.

III.

Einige Zufüge und Berichtigungen zu dem ganzen Werke.

Gil Vicente ¹⁾.

Ueber die Lebensverhältnisse dieses portugiesischen, aber auch für die kastilianische Literatur wichtigen Dichters liefert uns die biographische Arbeit, welche der neuen Ausgabe seiner Werke voransteht, keine erheblichen neuen Daten; wir wenden uns daher sogleich zu dessen dramatischen Dichtungen. — Die geistlichen Schäferspiele Gil Vicente's, die frühesten seiner Compositionen, sind, wie schon von seinen Zeitgenossen bemerkt wurde²⁾, denen des Juan del Encina nachgebildet; einige von Barreto und Monteiro hervorgehobene Stellen und Scenen lassen hierüber keinen Zweifel; aber schon diese ersten Versuche des Portugiesen sind von einem lebentigeren Hauche der Poesie durchweht, als die des Spaniers, und bekunden mehr Fortschritt zu einer eigentlich dramatischen Handlung. Besondere Aufmerksamkeit verdient das *Auto de los cuatro tiempos*, weil sich hier, wenn auch nur im ersten Ansatze, schon die Grundzüge zu den

¹⁾ Der Umstand, daß mir die Benutzung von Gil Vicente's Werken (in dem Exemplar der Göttinger Bibliothek) nur sehr kurze Zeit vergönnt gewesen war, hat den diesem Dichter gewidmeten Artikel im ersten Bande der vorliegenden Geschichte einigermaßen beeinträchtigt und mich genöthigt, mich dort mehrfach an Winterwies zu halten. Da mir nun die Obras des portugiesischen Dichters in der neuen Ausgabe von Barreto Reis und Monteiro zugekommen sind, so gebe ich hier einige ergänzende Zufüge zu jenem Artikel.

²⁾ Garcia de Resende sagt:

E vimos singularmente
Fazer representações
De estilo mui eloquente,
De mui novas invenções:
Elle foi que inventou
Isto cá e o vusou
Com mais graça e mais doutrina,
Po-to que Joam del Enzina
O pastoril começou.

früheren Autos finden; die verschiedenen Jahreszeiten werden nämlich als Repräsentanten der irdischen Entzweiung, des rathlosen Zwiespalts in der Erscheinungswelt vorgeführt, und zuletzt erscheint der menschengewordene Gott als das veröhnende Princip, dem alle die streitenden Mächte der Welt huldigen müssen; auch die Herbeiziehung der alten Mythologie zur Verherrlichung des Christenthums kommt hier schon vor. — In Bezug auf *M. Vicente's* geistliche Schauspiele von größerem Personal und reichem Inhalt haben die neuen portugiesischen Herausgeber die Vermuthung aufgestellt, dieselben seien durch die Bekanntschaft des Dichters mit den französischen Mystikern veranlaßt worden. Zur Unterstüzung dieser Annahme berufen sie sich auf den Umstand, daß *Lucifer* dort *Prince des diables* und *Procureur des enfers*, hier *Mayoral do Inferno* und *Meirinho da Corte infernal* genannt wird. Allein diese, doch keineswegs sehr auffallende Uebereinstimmung scheint uns die daraus gezogene Folgerung nicht zu rechtfertigen; Benennungen, wie die angeführten, sind ganz aus den Vorstellungsweisen des Mittelalters hervorgegangen und brauchen von dem einen Lande nicht erst dem anderen überliefert zu werden; unsere Uebersetzung, der Portugiese habe sich an ähnliche ältere, auf der pyrenäischen Halbinsel heimische Stände geschlossen, bleibt daher unerschüttert. Von der Beschaffenheit dieser Autos kann eine gedrängte Inhaltsanzeige desjenigen, welches den Titel *Molina Mendez* führt, einen Begriff geben. Ein Mönch beginnt mit einer langen Predigt, in welcher er viele Autos, unter Andern *Boethius de consolatione*, *Augustinus de angelorum choris*, *Remigius de dignitate sacerdotum* citirt. „Diese gelehrten Männer — fährt er fort — senden mich auf dies heilige Amphitheater, damit ich die Figuren, welche sogleich aufzuziehen werden, einführen möge; das Werk, welches Ihr sehen sollt, heißt „die Mystiken der Jungfrau.“ — Nun treten vier Engel mit Musik auf, hinter ihnen die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, umgeben von vier Mädchen, der Klugheit, der Demuth, der Demuth und dem Glauben. Die Letzteren setzen sich und jede von ihnen beginnt eine Weissagung auf den erwarteten Gesetzer zu lesen. Die Jungfrau spricht aus, wie glücklich sie sein würde, wenn sie der Mutter jenes ersehnten Heilandes auch nur als niedrigste ihrer Sclavinnen dienen dürfte. Da erscheint der Engel *Gabriel*, ihr zu verkündigen, wie sie selbst jene Erlotene sei, und *Maria* unterwirft sich in dankbarer Demuth dem Befehle des Hochflen. Der hintere Theil des Theaters, auf dem diese Scene vorging, schließt sich, und man erblickt eine Anzahl Hirten, wie sie nach vollbrachtem Tagewerk den Abend mit Pflaundersen und lässlichen Spielen hinfbringen; vorzüglich macht sich in ihrer Mitte die Bäuerin *Rosina Mendez* durch ihr munteres Wesen be-

merktlich; sie erheitert die Hirten durch die Lieder und Gesänge, die sie ausführt, und nachdem diese, *ca. 9* anmuthigste geschilderte Fräulein eine Zeit lang gewahrt, strecken sich Alle zum Schlafen nieder. Von Neuem öffnet sich der Hintergrund; die heilige Jungfrau kniet anbetend vor dem Christkinde, die vier in Mädchenzürhelt personificirten Eigenschaften singen einen Psalm, und ein Engel weckt die schlafenden Hirten, um ihnen die Geburt des göttlichen Knaben zu verkündigen. Gesang und Tanz der Hirten um die Krippe bechließt dann das Auto. — Sehr richtig hat Dauterweh die *Comedia Rubens* mit Rücksicht auf die lockere Verbindung der Scenen als *dramatische Novelle* bezeichnet; in dem ersten Theile dieses Stückes wird, wie schon gesagt, die bedrängte Lage der Rubens, der Tochter eines Adels, geschildert, welche von einem jungen Geistlichen verführt worden ist und nun, dem Zorn des Vaters entfliehend, im Arznen ihre Niederkunft hält. Eine Herrin hilft ihr mit Hülfe holländischer Weiber, die sie beschützt, aus der Noth und übergibt die neugeborene Tochter, welche den Namen *Gismina* erhält, der Obhut der Aeren. Rubens verschwindet ganz aus dem Personal, und die folgende Scene zeigt *Gismina* als Hirtin in einem abgelegenen Thale ihre Heerden hütend. Die Aeren, welchen sie zur Pflege anvertraut ist, rathen ihr, sich in die Stadt Greta zu begeben, weil dort ein seltenes Glück ihrer warte. Sie folgt dem Vorschlage und gewinnt durch ihre Gütlichkeit bald das Herz einer vornehmen Dame, welche sie an Kindes Statt annimmt. In der letzten Scene ist die nun ganz herangewachsene *Gismina* durch den Tod ihrer Pflegemutter in den Besitz von deren großem Vermögen gelangt und sucht sich von vielen Bewerbern umdrängt. Diese Scene (ein Ausdruck, der hier so viel wie *Alt bedeutet*) ist von den früheren ganz unabhängig und kann als ein kleines, für sich bestehendes Lustspiel angesehen werden. Unter den verschiedenen Hirtinnen befindet sich auch ein Prinz von Etrien, der sich als Page verkleidet hat und zuletzt den Sieg über seine Nebenbuhler davonträgt. — Unvergesslich mehr *dramatische Kunst* hat die *Comödie El vicioso*, ein allerliebtestes Stück, welches das Talent des *Wil. Vicente* im glänzendsten Lichte zeigt. Ein Gespräch zwischen dem Wittwer und seinem Schwatter bildet den Eingang. Der Göttere kann sich über den Verlaß seiner Ehehalfter nicht trösten, der Schwatter aber sagt ihm, er würde sich stetig freuen, wenn er selbst an seiner Stelle sein könnte und entwirft darauf ein lustiges Gemälde von der Noth, die er mit seiner Frau auszuweichen habe. Während der Wittwer soeben einen Gang zu dem Grabe der Verstorbenen antritt, tritt zu seinen Töchtern ein verkleideter Prinz, Namens *Roedel*; er gibt sich ihnen für einen Tüfelschpieler aus und bittet sie um ihre Darbietung bei dem Vater, daß dieser ihn in seine Dienste neh-

men möge. Der Wittwer kehrt zurück und stellt ein scharfes Tramen mit dem Fremdling an, der ihm verdächtig scheint, den er aber zuletzt als Knecht annimmt. Roberto verrichtet alle seine Handthierungen mit großer Pünktlichkeit, schließt Holz, melkt die Ziegen und macht inzwischen den beiden Mädchen den Hof. Seine Artigkeiten finden leicht Eingang in ihr Herz, und als der Vater sie nöthigen will, anderen Männern die Hand zu reichen, verweigern sie die Einwilligung, erklärend, nur Kosbel können sie kennen. Der Prinz ist einigermaßen in Verlegenheit, weil er doch nicht Beide heirathen kann, und macht ihnen den Vorschlag, sie sollten, um ihn loesen; die Mädchen fügen sich, und die Eine wird durch die Hand des Geliebten beglückt; um der Anderen aus der Noth zu helfen, muß Kosbel's Bruder erscheinen, welcher lange die Welt durchzirkelt hat um den Verlorenen aufzufuchen, und sehr verwundert ist, ihn in so niedriger Tracht zu finden; er reicht der zweiten der Schwägera seine Hand und der Wittwer feiert am Ende durch ein von Muth und Taus ver- schöntes Heiß die Hochzeit seiner Töchter mit zwei Prinzen. — Die Reize, welche der portugiesische Dichter über dieses Heiß, in mancher Hinsicht freilich noch die Kindheit der Kunst verrathende Genrebild zu verbreiten gewußt hat, können nicht genug gepriesen werden. — Unter den Tragi-Comedien des Gil Vicente hat der Don Quixotes nicht allein die größte Ausdehnung, er macht auch die meisten Ansprüche auf eine eigentlich dramatische Composition. Wir haben hier allen Grundes ein Mitterstück mit Zweikämpfen, Turnieren, romantischen Abenteuern, Zaubereien und sich kreuzenden Liebshäften, einen Amadideroman, nicht ohne Kunst in Scenen gebracht. Don Quixotes, Prinz von England, kommt an den Hof des Kaisers Balmerin von Constantinopel, um dessen Sohn Primaten wegen einer Verleumdung zum Kampfe auf Tod und Leben zu fordern. Während dieses Kampfes, aus dem er als Sieger hervorgeht, erblickt er die Prinzessin Florida, die Schwester seines Gegners und wird von ihrer Schönheit zu heftiger Liebe entzündet; da er unter seinem wahren Namen nicht an dem feindlichen Hofe zu bleiben wagt, faßt er auf den Rath der ihm gewogenen zauberkundigen Fürstin Climba den Entschluß, sich verkleidet unter die Gartner der Prinzessin aufzunehmen zu lassen; ein Liebestrank, den seine Gönnerin bereitet, soll ihm die Beigung Florida's gewinnen. Alles geht auf's Beste von Statten, das liebende Paar (denn der Trank hat gute Wirkung gethan) trübt sich oft im Garten, aber nur die Vermählung der Kaiserstochter mit einem Gärtner scheint noch eine Unmöglichkeit zu sein; da geschieht es, daß Florida von einem Ritter beleidigt wird, Quixotes legt wieder seine Ritterschachtel an, befreit den Frecen im Zweikampf, und diese Heldenthat wird Beran-

lassung, daß der Kaiser, welcher ihm erkennt, ihm den früheren Sieg über Primalcon vergeht und die Hand der Tochter in die seine legt. Unter dem Gesang einer lieblichen Romanze verabschiedet sich am Schluß das glückliche Paar vom constantinopolitanischen Hofe, um nach England heimzuziehen. — Man hat Unrecht, nach Pouterwels Vorgange hauptsächlich die Karzen des Gil Vicente als die eigentlichen Beweiskunde seines Talents hervorzuheben, denn so viel Kunst in Anlage und Durchführung eines dramatischen Plans, wie der Don Quardo's, verrathen diese nicht. Die meisten derselben sind vielmehr nur abgerissene Scenen aus dem gewöhnlichen Leben und zeigen nicht einmal so viel inneren motivirten Zusammenhang, wie die besseren der späteren Coutre-meses. An der heiteren und muthwilligen Laune, an der Lebendigkeit und Anschaulichkeit, mit welcher das bunte Getriebe eines beweglichen Volks geschildert wird, ja an den verschönernden Pinselstrichen, welche die Darstellung über die gemeine Wirklichkeit zu erheben suchen, mag man sich erfreuen; aber man reißt nicht von einem bedeutenden Einfluß, den diese Karzen auf das spanische Drama geübt hätten; eine solche Einwirkung kennt nur auf die Zwischenspiele gedacht werden, allein Bisher des Fortschritts der Gegenwart lagen den Spaniern wie dem Portugiesen vor Augen, und der helle Blick, um sie aufzufassen, ist mehr Naturgabe, als daß er gelernt werden konnte; was dagegen Sache des Lernens war, innerer Fortschritt der Handlung, geschickte Verbindung der Scenen, darüber war bei Lortez Naharro viel mehr Rath zu holen, als bei Gil Vicente. In Betreff für das Gesagte führen wir die Farsa do Velho da Morte und die dos Almorreves an; in diesen herrscht kaum mehr geordneter Zusammenhang, als in den zufälligen Erscheinungen des Lebens selbst, welche darin geschildert werden; auch von den übrigen Stücken dieser Gattung gilt dasselbe, und nur die Inez Pereira strebt nach mehr künstlerischer Gestalt. Die Handlung dieses Lustspiels ward schon in kurzem Abriß dargestellt, aber sie möge hier als die beste unter allen, von Gil Vicente erfindenen, noch näher entwickelt werden. Inez, die sich über ihren Stand erhaben dunkende Tochter einer Frau aus dem niederen Volks, verrichtet unanständig ihre Arbeit. Die Mutter schilt sie wegen ihres übertriebenen Hochmuths. Eine Gelegenheitsmachevin überbringt dem schönen Mädchen einen Liebesbrief von Pero Marques, einem reichen Landmanne. Bald kommt der Herr selbst, ein arger Einfaltsiniger, der mit seinen Teufeleien genug zu lachen gibt; Inez gibt ihm einen Korb und sagt, sie wolle lieber gar keinen Mann, als solchen Esel. Traus kommen zwei Juden als Ehestandsmäkler und schlagen ihr mehrere heirathslustige Ritter vor. Sie erklärt, sie wolle einen munteren und aufgeweckten Mann, der singen und

spielen könne. Bald erscheint auch ein Kreier, wie sie ihn wünscht, mit Gesang und Saitenspiel; sie willigt ein und die Hochzeit wird unter Heulen und Fußbarkeiten gefeiert. Aber bald erhalten die Dinge ein trüberes Ansehen; der Ghemann ist argwöhnisch und despotisch und läßt der lebenslustigen Frau nicht die mindeste Freiheit. Ines beklagt daher, daß sie nicht lieber dem ersten dummen Kreier die Hand gegeben, und ist sehr froh, als sie durch den unerwarteten Tod ihres Beinigers in die Lage versetzt wird, das früher Versäumte nachzuholen. Sie läßt dem reichen Pero Marques sagen, er möge nur kommen, sie werde ihn nicht wieder abweisen; für sich rechtfertigt sie ihren Entschluß mit dem Sprichwort: „Ich will lieber einen Hiel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft“; und sie trägt sich nicht, denn der einsättige Landmann läßt ihr in jeder Hinsicht freies Spiel. Nicht lange nach der Vermählung klopft ein Eremit an Pero's Thür; Ines geht, ihm ein Almosen zu reichen, der Eremit aber raunt ihr zu, er sei ein Ritter, der sich ihr zu Liebe verkleidet habe. Beide sind bald einverstanden und die junge Frau spiegelt ihrem Manne vor, sie wolle zu dem Eremiten wallfahrten. Der gutmüthige Pero lobt diesen Entschluß seiner frommen Ines und geleitet sie selbst einem Theil des Wegs; als sie an einen Fluß kommen, wird das Sprichwort von dem Hiel noch kuckhübllicher wahr, denn der Mann muß sich bequemen, die Frau auf seinem Rücken hinüber zu tragen und sie so mit eigener Mühsal in die Arme ihres Puhls zu sperren.

Band I. S. 156. Herd. Wolf hat kürzlich mit sehr planmäßigen Gründen wahrscheinlich gemacht, daß auch der erste Akt der Celestina von Fernando de Rojas betreibe.

S. 364. Das schliche Zwischenspiel des Cervantes, *El Retablo de las maravillas*, gründet sich auf einen alten Volkschwanz, welcher deutlich erzählt ist in dem Gedicht vom Pfaffen Amis (f. *Venede's Beiträge zur Kenntnis der alt. Sprache und Literatur*, 2te Hälfte, (Münster 1832, S. 499 ff.).

Band II. S. 386. Lope's merkwürdiges Drama *El Animal porfeto* ist nach einer Legende, welche sich findet Hollands *Acta Sancti* 2974 ed. Antv. Jacobus de Voragine *Legenda aurea* Hist. 2 und Vincent Bell. Spec. hist. 2.113, wie auch in den *Gesta Romanorum* c. 18.

Seite 633 haben wir eine zu verkümmerte Idee von Marcon's *Don Domingo de Don Blas* gegeben. Dieses Stück zeichnet sich besonders

durch die höchst originelle und humoristische Haltung der Hauptpersonen aus. D. Domingo, ein ehrenwerther und seinem Könige mit Blut und Leben ergebener Ritter, liebt im Laufe des gewöhnlichen Lebens seine Bequemlichkeit über Alles. Der König von Leon kommt nach Zamora, aber der gemächliche Don Domingo kann sich nicht entschließen, ihm mit den andern Cavalieren seine Aufwartung zu machen. Der König läßt ihn rufen, und erst nun eilt er zu ihm, aber nur, um das lästige Geschäft so bald wie möglich zu beenden. Der König fordert ihn auf, sich eine Gnade auszumahlen, und er erbittet die, daß sein Gebieter ihn während seines Aufenthaltes in Zamora mit ferneren Audienzen versehen möge. Er hört in einem Ganse Gefang, tritt ein, um sich an der Muhl in der Nähe zu erfrischen, und setzt sich sogleich nieder; ein eifersüchtiger Galan kommt darüber zu und fordert ihn zum Zweikampf; er nimmt die Aufforderung an, aber unter der Bedingung, daß er sich hängen schlagen darfe. Erst als die Umstände seine Thatkraft erfordern, wirft er die Trägheit von sich und steht zuletzt als Held da.

§. 639. Das Drama *Del cielo viene el buen Rey* von Rodriguez de Herrera beruht auf einer Legende, welche deutsch behandelt worden ist in dem Gedichte „Der König im Bade.“ S. dasselbe in *Genthe's deutschen Dichtungen des Mittelalters*, B. I. S. 413.

§. 641. In Antonio de Herrera's *Cinco blancos de Juan de Espiera en Dios* ist die Sage vom ewigen Juden behandelt.

Band III. S. 403 ff. Die spärlichen biographischen Notizen über die einzelnen Dichter, welche hier gegeben werden, sind aus Boena's *Hijos ilustres de Madrid*, aus Lataña, *Itimero*, M. Antonio u. s. w.

In Bezug auf die Stellen und Scenen, welche hier und da (ich beziehe mich auf das ganze Werk) aus den Dramen hervorgehoben wurden, muß ich bemerken, daß dabei keine wörtliche Uebersetzung beabsichtigt ward; dieselben sollten nur die Inhaltsanzeigen der Stücke lebendiger machen, und deshalb ward der Dialog oft sehr abgekürzt.

Sinnstörende Druckfehler.

- G. 49 Zeile 4 v. u. lies Volles statt Landes.
E. 54 letzte Zeile, ist vor eine das Wort in zu streichen.
G. 62 Zeile 9 v. o. fehlt hinter göttliche das Wort nicht.
G. 75 Zeile 3 v. o. statt seine vollendeten lies die vollen.
beten des Calderon.
G. 89 Zeile 7 v. o. ist das Wort und zu streichen.
E. 96 Zeile 15 v. o. statt Begriffe lies diese Begriffe.
E. 116 Zeile 9 v. o. statt da la lies de la.
G. 320 letzte Zeile lies Philomela statt Hilomena.



Poesie und Kunst
der Araber
in Spanien und Sicilien.

Von

Adolf Friedrich von Schack.

Erster Band.

1258

Berlin 1865.

Verlag von Wilhelm Herrb.
(Bessersche Buchhandlung.)



Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift ist die Frucht von Studien, zu denen mich ein längerer Aufenthalt in Andalusien und namentlich zwei, in dem herrlichen Granada verlebte, Sommer anregten. Bei meinen oft wiederholten Besuchen der Alhambra und des Generalise, wie auf den Spaziergängen, die mich bald zu dem zertrümmerten Palaste der Aljares, bald auf den reizenden Hügel Dinadamar oder über die wundervolle, mit Oleandern geschnückte, Alameda nach dem „Garten der Königin“ führten, dann auf meinen Wanderungen durch die nun verödete Hauptstadt des Omajjadenreiches, bildeten die mich rings umgebenden Denkmale der Araber den steten Gegenstand meiner Betrachtung. Zugleich erwachte in mir das Verlangen, die Cultur des Volkes näher kennen zu lernen, von dessen Schönheitsinn diese eben so reizenden wie eigenthümlichen Architekturwerke ein glän-

zendes Zeugniß ablegen. Ich wünschte, die Hallen der arabischen Schlösser, wie mit den Gestalten der Menichen, welche durch sie hingekritten, so auch mit den Gefängen, die einst in ihnen erklangen, beleben zu können. Aber meine beständige Klage galt der Vergessenheit und dem Dunkel, in welches die Nation zurückgesunken ist, die fast acht Jahrhunderte lang in Spanien herrschte und während des Mittelalters eine so große Rolle spielte. Mit beispiellosem Eifer sind die Werke der provenzalischen wie nordfranzösischen, der castilianischen, mittelhochdeutschen, altenglischen und scandinavischen Dichter, selbst bis zu den geringfügigsten Produkten, bekannt gemacht worden, aber in diesem Chor aller Nationen fehlt die Stimme gerade des Volkes, welches lange durch seine Bildung alle anderen überstrahlte. Zwar reden sämtliche Geschichtsbücher von dem außerordentlichen Flor, zu welchem neben fast allen Wissenschaften auch die Dichtkunst bei den muhammedanischen Spaniern gediehen sei; ja lange Zeit schrieb man, freilich ohne alle Sachkenntniß nur in vagen Behauptungen, der spanisch-arabischen Poesie die erste belebende Einwirkung auf die des übrigen Europa zu; allein vergebens würde man suchen, durch Vermittelung einer der neueren europäischen Sprachen Nachrichten von ihr zu erhalten oder sie selbst kennen zu lernen. Eine

ganze poetische Literatur, welche von einem geistreichen Volke in der Blüthezeit seiner Cultur hoch bewundert wurde, deren Ruhm sich vom Abendlande bis in den fernsten Orient verbreitete, ist so gänzlich verlohren, als wäre sie nie dagewesen.

Das Auffallende, was in dieser Erscheinung liegt, mindert sich wenn man bedenkt, daß sogar die politische Geschichte der spanischen Araber bis ganz vor Kurzem im tiefsten Dunkel gelegen. Denn, wie der große holländische Orientalist Dezy unwiderleglich bewiesen, hat Gonde, der so lange für die Hauptautorität auf diesem Felde gegolten, verstümmelte Stellen lateinischer Chronisten für Uebersetzungen arabischer Historiker ausgegeben und da, wo ihm wirklich orientalische Texte vorlagen, diese so wenig verstanden, daß „bei ihm nicht selten aus demselben Individuum zwei oder drei verschiedene werden, daß er Infinitive zu Eigennamen macht, Menschen mehrere Male und bisweilen schon vor ihrer Geburt sterben läßt und Personen, die nie existirt haben, in imaginären Rollen einführt.“ Dennoch ist das Buch dieses Spaniers bis auf die neueste Zeit die Grundlage für Alles gewesen, was über die spanischen Araber geschrieben worden. Auf allen Universitäten Europa's hat man diesen Theil der Geschichte nach ihm vorgetragen, sämtliche Werke über Spanien, mögen

sie von Deutschen, Engländern, Amerikanern, Franzosen oder Spaniern geschrieben sein, haben ihre Nachrichten über jene Glanzperiode der Halbinsel aus ihm geschöpft, und aus derselben Quelle sind falsche Thatfachen aller Art in Universalhistorien, sogar berühmter Verfasser, in allgemeine Geschichten des Mittelalters, Reisebeschreibungen u. s. w. geflossen. Die Bibliothek des Casiri verdient kaum mehr Vertrauen, als das Buch von Gende.

Erst in allerjüngster Zeit ist durch das Erscheinen der wichtigsten arabischen Historiker im Urtext eine sichere Grundlage für die Kenntniß des muhammedanischen Spanien gewonnen worden, und Dozy, der schon genannte eminente Gelehrte, dem wir diese Editionen größtentheils verdanken, hat sein Verdienst durch die Herausgabe einer wahrhaft kritischen Geschichte der Muhammedaner in Spanien vom achten bis zum zwölften Jahrhundert gekrönt. Man muß dieses Werk, welchem sich desselben Verfassers „Untersuchungen über das spanische Mittelalter“ ergänzend anschließen, als eine der größten wissenschaftlichen Leistungen unseres Jahrhunderts betrachten, denn ein ganzer umfangreicher und überaus wichtiger Theil der Weltgeschichte ist durch dasselbe zum ersten Male aus dem Gebiete der Füge und Fabel an das Licht der historischen Wahrheit gerückt worden. Hoffent-

lich wird Dozy seine Darstellung der muhammedanischen Herrschaft auf der Halbinsel weiter von der Zeit der Murabitiden bis zum Untergange von Granada fortsetzen.

Es konnte nicht in der Absicht dieses trefflichen Gelehrten liegen, neben der politischen auch die Culturgeschichte der spanischen Araber zu behandeln; seine schon riesige Aufgabe würde sich dadurch ins Unermeßliche vergrößert haben. Nur gelegentlich war für einzelne, von seinem unmittelbaren Gegenstande abliegende, Notizen Platz in seinem Werke. Daß aber eine nähere Kenntniß der spanisch-arabischen Poesie in vieler Hinsicht wünschenswerth sei, kann unmöglich verkannt werden. Abgesehen von dem Genuß, der sich von den dichterischen Hervorbringungen eines so begabten Volkes erwarten läßt, wird deren historischer Werth nicht gering anzuschlagen sein; wie Ibn Chaldun sagt, nirgend seien die alten Araber vollständiger geschildert als im Buche der Gesänge des Ali von Ispahan (Prolegomena III, 321), so werden Geist und Leben der moslimischen Bewohner Spaniens sich am klarsten in deren Liedern spiegeln. Die oft aufgeworfene Frage endlich, ob die mittelalterliche Poesie des christlichen Europa Einflüsse von der arabischen empfangen habe, läßt sich weder ohne Weiteres verneinen, noch auf allgemeine Annahmen und ober-

flächliche Analogien hin bejahen; nur die Bekannthschaft mit der abendländisch-arabischen Dichtkunst selbst kann über den dunkeln Punkt Licht verbreiten.

Indem ich nun als Ergebniß meiner Beschäftigung mit diesem Gegenstande den vorliegenden Versuch herauszugeben mich entschlicke, geschieht es in der Zuvorsicht, daß Einsichtsvolle an die erste Arbeit über ein bisher noch nie behandeltes Thema nicht den Maßstab anlegen werden, wie an solche, welche sich auf vielfache Verarbeiten stützen können. Erst nachdem durch eine Reihe von Schriften, die sich durch drei Jahrhunderte hindurchzieht, die Literatur der Troubadours beleuchtet worden war, konnte ein Werk wie das von Diez verfaßt werden. So würde eine umfassende Darstellung der spanisch-arabischen Poesie erst möglich werden, wenn die vereinigte Thätigkeit Vieler die Materialien dazu geliefert hätte, und selbst dann würde bei dem ungeheuern Umfang dieses Literaturgebietes für die Lösung einer solchen Riesenaufgabe kaum die Arbeitskraft eines Einzelnen ausreichen. In der Erkenntniß dessen, was ich allein zu leisten vermöchte, verzichtete ich daher von vorn herein darauf, etwas irgend wie Vollständiges zu liefern; statt den unermesslichen Ocean spanisch-arabischer Dichtung ausschöpfen zu wollen, genügte es mir, einige Muscheln an dessen Ufer aufzulesen. Wie

nun meine ganze Arbeit nur bezweckt, Denjenigen, welche nicht Orientalisten sind, einen ersten Blick auf ein ihnen noch völlig unbekanntes Literaturgebiet zu ermöglichen, so schien auch deren Form eine durchaus ungebundene, von allem Systematischen fernliegende sein zu dürfen.

In den mitgetheilten Gedichtproben werden die Kenner ein sorgfältiges Studium der oft äußerst schwierigen Originale nicht vermissen. Bei der Behandlung der Texte haben mich dieselben Grundsätze geleitet, die ich schon bei früheren ähnlichen Arbeiten befolgte. Eine metrische Nachbildung kann nicht den Zweck haben, als Hülfsmittel zum Verständniß des Originals zu dienen, vielmehr muß sie vor Allem danach trachten, ihr Vorbild dichterisch zu reproduciren. Zugegeben, daß es möglich sei, die Dichter des klassischen Alterthums und der meisten neueren europäischen Völker wörtlich zu übersetzen, ohne den poetischen Eindruck zu beeinträchtigen, so müßte doch ein gleiches Verfahren, auf die arabischen, ihrem ganzen Genius nach von der unsrigen so verschiedene, Sprache angewandt, Monstrositäten erzeugen, und Dozy hat treffend gesagt, hier könne die größte Untreue leicht gerade dadurch herbeigeführt werden, daß man zu treu sein wolle. Wenn ich nun, von dieser Ueberzeugung ausgehend, bei meinen Nachbildungen

in Nebensachen bisweilen mit beträchtlicher Freiheit gehalten habe, so ist es mir vielleicht gerade hierdurch ermöglicht worden, Geist und Sinn des Ganzen desto treuer wiederzugeben.

Das lebhafteste Interesse, welches mir die Bauwerke der Araber in Andalusien einflößten, hat mich veranlaßt, die Betrachtung der Kunst dieses Volkes mit der von dessen Poesie zu verbinden. Es lag mir dabei ganz fern, durch Eingehen auf das Technische der Architektur mit anderen Schriften über diesen Gegenstand concurriren zu wollen; während aber alle jene Schriften, deren Verdienste ich im Uebrigen nicht verkleinern will, ihre historischen Angaben aus Gonde's Fälschung oder anderen ähnlichen, jeder Glaubwürdigkeit entbehrenden Büchern geschöpft haben, suchte ich durch Benutzung arabischer Quellen, welche hier allein maßgebend sein können, meiner Arbeit einen Werth zu sichern. Daß mein Versuch bei seiner Schwierigkeit und der Spärlichkeit der bisher zugänglichen Hülfsmittel nur unvollkommen ausfallen könne, wußte ich, als ich ihn unternahm, aber ebenso bin ich mir bewußt, den einzig richtigen Weg eingeschlagen zu haben, auf welchem dieser Theil der Kunstgeschichte ins Klare gebracht werden kann.

Auch auf Poesie und Kunst der Araber Sicilien's

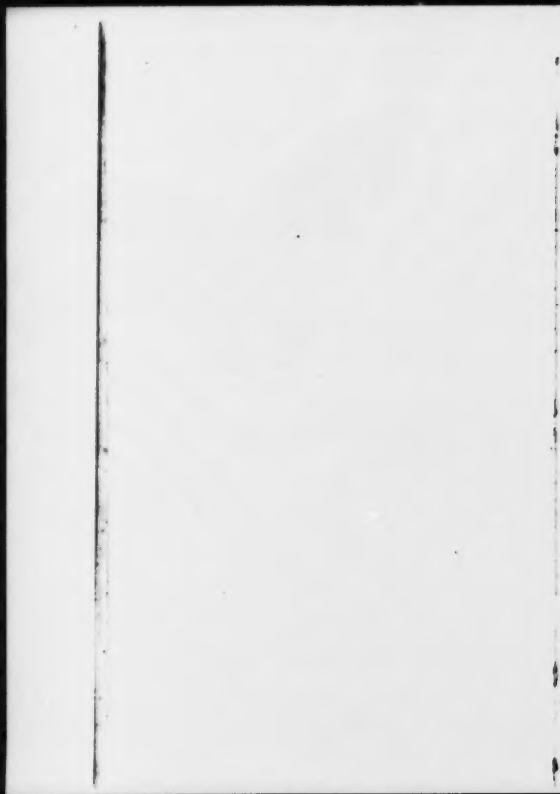
einen Blick zu werfen, fühlte ich mich versucht. Da indessen die arabische Cultur auf dieser Insel weder so lange noch in solchem Umfang geblüht hat, wie in Andalusien, so durfte der ihr gewidmete Abschnitt nur einen verhältnißmäßig geringen Raum einnehmen; es kam hinzu, daß mir hier viel weniger Materialien zu Gebote standen, als für Spanien.

Die zwanglose Form meines ganzen Versuches erlaubte mir, in den Abschnitten über Kunst auch Einiges über die Gegenden einschießen zu lassen, in welchen dieselbe geblüht hat. Wenn man mir den Vorwurf machen will, bisweilen von meinem Gegenstande abgescweift und in den Ton eines reisenden Enthusiasten verfallen zu sein, so bemerke ich, daß die arabische Architektur in den engsten Beziehungen zu der sie umgebenden Natur steht, daß also Derjenige, welcher die Schöpfungen dieser Kunst zu charakterisiren versucht, auch die Umgebung, für welche sie berechnet waren, nicht außer Acht lassen darf. Nun war es mir unmöglich, über Gegenden, die an zauberischem Reiz von keinen anderen der Erde übertroffen werden, in dem trockenen Tone des Topographen zu reden, und ich darf wohl daran erinnern, daß selbst der ernste Geschichtschreiber Halcaudus, die gelehrten Staatsmänner Petrus Martyr und Andrea Navagero bei der Erwähnung von Pa-

lerne und Granada sich nicht enthalten können, ihr Entzücken in begeisterten Schilderungen und Lobreden kund zu geben. Möge das Beispiel dieser großen Männer mir als Rechtfertigung dienen.

Inhalt des ersten Bandes.

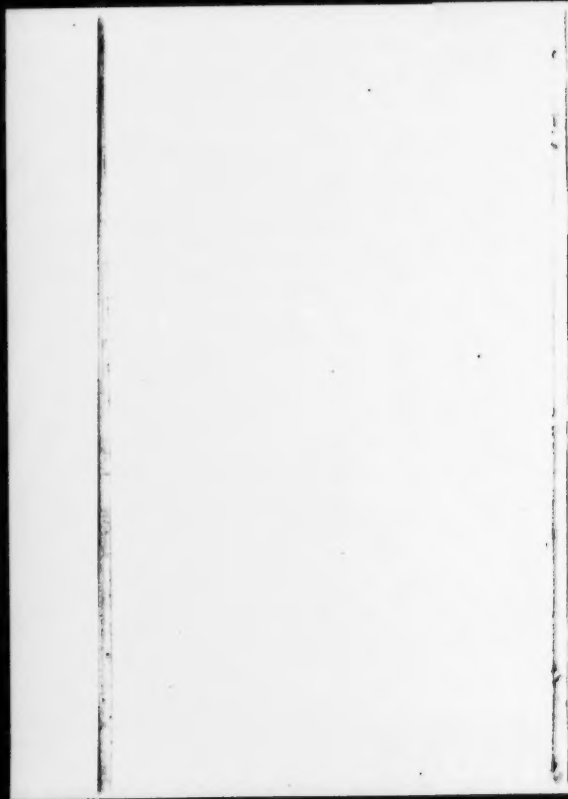
	Seite.
I. Einleitung	1
II. Hohe Cultur der spanischen Araber. Blüthe der Poesie unter ihnen	42
III. Bemerkungen über diese Poesie im Allgemeinen ..	88
IV. Liebeslieder	105
V. Kriegslieder	136
VI. Trinklieder. Naturschilderungen	172
VII. Loblieder. Satiren	191
VIII. Elegien. Religiöse Gedichte	205
IX. }	221
X. } Miscellen aus der spanisch-arabischen Poesie. .	245
XI. }	298



**Poesie und Kunst
der Araber**

in Spanien und Sicilien.

Erster Band.



I.

Nie hat ein unwirthbarer Boden der Poesie irgend eines Volkes zur Geburtsstätte gedient, als der arabische. Kahle, sich in unabsehbare Fernen verlierende Sandhügel; Felsgebirge, aus deren Spalten dürres Gestrüppe, spärlich vom nächtlichen Thau genährt, hervorspricht; nur hier und da an rinnenden Quellen eine Grasflur, duftendes Balsamgesträuch und Dattelpalmen, vereinzelt hingestreut; darüber der Sturmwind, der den glühenden Sand in Wirbeln emporreibt und die flammende Sonne, die ihre sengenden Strahlen herabgießt. Einzig wenn ein Gewitter, langersehnten Regen kündend, in aller Pracht der Tropen heraufzieht, oder Nachts am klaren tiefblauen Himmelsgewölbe die scheitelrechten Plejaden und der Wunderstern Kanopus funkeln, kommt ein Wechsel in die traurige Einförmigkeit.

Auf diesen unermesslichen Einöden, die sich von den Klippenufern des rothen Meeres bis an den Euphrat und Persischen Golf, von den Weihrauchgestaden Yemen's und Hadramaut's bis gegen Syrien hin er-

strecken, streifen seit den frühesten Zeiten der Geschichte wandernde Hirten oder Beduinen umher. In einzelnen, von einander unabhängigen Stämmen ziehen sie von Ort zu Ort, bald hier bald dort ihre Zelte schlagend, je nachdem sie Weide für ihre Kameel- und Schafheerden finden. Die Freiheit gilt ihnen als höchstes Gut; selbst der Häuptling, den jeder Stamm sich wählt, hat eine sehr beschränkte Gewalt und bedarf zu jeder seiner Handlungen, sei es auch nur, daß er das Lager abbrechen will, die Zustimmung der Familien-Ältesten. Mit Verachtung blicken sie auf die Städtebewohner, die, in dumpfe Häuser eingeschlossen, ein trübseliges Leben führen und durch Handel, Handwerk oder Ackerbau ihren Unterhalt erwerben. Kampf, Jagd, Liebe, Gastfreundschaft, gegeben oder empfangen, halten sie für die einzige Lust. Jeder Stamm ist eine Welt für sich; seine Mitglieder, sich als Brüder betrachtend, schützen einander mit Blut und Leben, sehen dagegen alle fremden Stämme, wofern sie nicht in besonderen Bundes- oder Freundschaftsverhältnissen zu ihnen stehen, als Feinde an, so daß ihnen Streifzüge wider sie, nächtliche Ueberfälle zum Zwecke des Beutemachens nicht allein als erlaubt, sondern sogar als ruhmvolle Thaten erscheinen. Ueber Allem freilich steht das Gebot der Gastfreundschaft. Dem Beduinen gilt der Fremde, sobald er die Schwelle seines Zeltes überschritten hat, für heilig; wäre es auch sein Todfeind, er vertheidigt

ihn gegen Jedermann und opfert sein Leben, um ihn stattlich zu bewirtheten; hat er ihn aber ziehen lassen, so säumt er nicht, der anderen heiligen Pflicht zu gehorchen, welche gebietet, ihn zu erschlagen. Denn unverbrüchlich ist das Gesetz der Blutrache, wonach zur Sühnung für den Tod des Stammesgenossen das Haupt des Mörders fallen muß. Von Geschlecht zu Geschlecht herrscht diese furchtbare Sühnung über den Menschen, Blut für Blut heischend und für jedes Opfer, das ihr fällt, ein neues fordernd.

Durch die steten Fehden der zahllosen kleinen Stämme bildete sich unter den kriegerischen Hirten der Wüste ein kühnes, trotziges Heldenthum aus. Immer vom Tode bedroht, immer bedacht, das theure ihm anvertraute Amt des Bluträchers zu vollstrecken, lernte der nomadische Araber den Ruhm der Tapferkeit über Alles schätzen. Die Weiber nahmen Theil an dem kriegerischen Geiste, begleiteten Gatten und Söhne auf ihren Zügen und feuerten sie zum Kampfe an.

Als einst, so wird erzählt, in dem großen Kriege der Bekriten und Taglabiten, die Schaar des mehr als hundertjährigen Hind in's Wanken gerieth, stürzten sich dessen beide Töchter Allen voran in die Schlachtreihe der Feinde, indem sie in improvisirten Versen den Ihrigen ihre Zaghaftigkeit vorwarfen und sie zum Angriff ermuthigten. Denn diese wilden, ein abenteuerndes Räuberleben führenden Wüsten-

finder, nicht etwa die Städtebewohner, waren es, bei denen die Dichtkunst vorzugsweise ihre Heimat hatte; und wunderbarer Weise eben bei ihnen erhielt sie eine Ausbildung, die an raffinirter Eleganz der Sprache und ängstlich-genauer Beobachtung der künstlichsten Metrik in keiner noch so verfeinerten Cultur-Epoche übertroffen worden ist.

Die frühesten poetischen Ergüsse der Araber waren einzelne, auf Anregung des Augenblicks improvisirte Verse. Alle Traditionen und Sammlungen von Gedichten aus vor-islamischer Zeit sind voll von solchen kleinen rhythmischen Aeußerungen ganz persönlichen Inhalts, wie sie durch diesen oder jenen bestimmten Anlaß hervorgerufen wurden. Empfindungen oder Betrachtungen, von irgend einer Situation eingegeben, wurden in einem leichten, einfachen Maasse oder gar nur in parallell gegliederten gereimten Sätzen ausgesprochen. Als Beispiel können die Verse gelten, welche der uralte Imr auf dem Sterbebette gesprochen haben soll:

Des Lebens müde bin ich nun, das allzu lange war;
Ich zähle jezt nach hundertten die Jahre schon für wahr;
Die ersten hundert schwanden hin, zwei hundert folgten
dann,
Und aus den Monden drauf erwuchs für mich noch
manches Jahr.¹⁾

1) Fresnel im Journal asiatique 1837, I. pag. 363.

Bisweilen sprach auch Einer, gleichsam als Herausforderung, einige Zeilen aus dem Stegreif, und der Andere improvisirte die Antwort. Ein Fall, den Abulfeda anführt, vermag, wenn er auch nicht der vorislamischen Zeit angehört, doch die hier gemeinte Art anschaulich zu machen. „Ali, mit rothem Gewande bekleidet, stürzte kampflustig zum Angriff; ihm trat Marhab, der Befehlshaber der Festung, behelmten Hauptes entgegen und sprach:

Wer ich bin, ganz Chaikar weiß es,
Bin der Held Marhab,
Bin mit Waffen wohlgerüstet,
Tapfer bis zum Grab.

Ali erwiderte ihm:

Einen Löwen hieß die Mutter
Mich, das wisse Du!
Mit dem Schwert des Kampfes mess' ich
Euer Maas euch zu.

Da drangen sie auf einander ein; Ali's Schwert spaltete den Helm und das Haupt Marhab's, das auf den Boden niederrollte.“¹⁾

Es ist wichtig, diese Urform der arabischen Dichtung zu kennen, denn sie liegt nicht allein allen deren späteren kunstmäßigen Gestaltungen zu Grunde, sondern hat sich auch neben denselben fortwährend unverändert erhalten. In der That macht das Sub-

1) Aboulfeda vie de Mohammed, publié par Noël Des Vergers, p. 80.

jektive und Persönliche, das Entstehen auf bestimmte Veranlassungen im höheren oder geringeren Grade den Charakter aller arabischen Poesie aus. Die Werke der Dichter hängen meistens mit deren Lebensgeschichte so genau zusammen, daß sie erst durch die Kenntniß derselben vollkommen verständlich werden, weshalb sich auch durch die Gedichtsammlungen ein biographischer Faden zu ziehen pflegt, der die einzelnen Poesien durch die Umstände, welche sie hervorgerufen, erläutert.

Bis gegen das sechste Jahrhundert unserer Zeitrechnung scheint das poetische Talent der Araber nichts weiter hervorgebracht zu haben, als solche kurze improvisirte Aussprüche. Aus diesen geringen Anfängen aber tritt bei ihnen die Dichtkunst um die genannte Zeit plötzlich auf überraschende Weise in ihrer vollen Ausbildung hervor. Als hätte sie kein Werden und keine Entwicklung gehabt, erscheint sie auf einmal in ganzer Vollenbung und aller der Eigenthümlichkeit, welche sie im Wesentlichen für immer beibehalten hat. Nach dem Ausspruch eines alten Arabers haben die verschiedenen Dichter, um deren Priorität die verschiedenen Stämme sich stritten, sämmtlich ungefähr in der nämlichen Epoche gelebt, und der älteste derselben ist der Flucht Muhammeds um nicht viel mehr als hundert Jahre vorausgegangen.¹⁾ Von demsel-

1) Freoncel, première lecture sur l'histoire des Arabes, pag. 76.

ben Zeitpunkt, etwa von dem Jahre 500 n. Chr. an, finden sich auch die ersten Spuren des Bekanntwerdens der Schreibkunst in Arabien, und dem Jahrhundert von da bis ungefähr in die Mitte der Lebenszeit des Propheten verdanken alle gepriesenen Meisterstücke der vorislamischen Poesie ihre Entstehung.

Jährlich wurde in Dlaz, einem von Palmen beschatteten, drei kleine Tagereisen von Mekka gelegenen Städtchen, ein großer Markt gehalten, zu dem das Volk aus allen Theilen der Halbinsel zusammenströmte. Er fand im Beginn der drei heiligen Monate Statt, während welcher Kampf und Blutvergießen untersagt waren; die Besucher sahen sich also durch ein Religionsgesetz verpflichtet, ihrem Hasse Schweigen aufzuerlegen; erblickte der Sohn auch den lange vergebens gesuchten Mörder seines Vaters unter den Gästen, er durfte die Blutrache an ihm nicht vollstrecken. Wenn Grund zu der Befürchtung vorlag, daß trotz dieses Verbotes Feindseligkeiten ausbrechen könnten, so mußte Jeder, bevor er den Versammlungsplatz betrat, die Waffen ablegen.¹⁾ In festlichem Wettstreite trugen hier die Dichter, welche fast immer zugleich Krieger waren, ihre Verse vor, in denen sie ihre eigenen Thaten, den Ruhm der Verfahren oder die Vorzüge ihres Stammes rühmten. Gelang es Einem, den Beifall der Zuhörer in vor-

1) Caussin de Perceval im Journ. asiat. 1836, II. 524.

züglichen Grade zu erringen, so wurde, nach einer alten Ueberlieferung, deren Glaubwürdigkeit freilich neuerdings in Zweifel gezogen worden ist,¹⁾ sein Gedicht mit goldenen Buchstaben auf Seide geschrieben und an die Mauern der Kaaba, des uralten Heiligtums der Söhne Ismaels, aufgehängt. Sieben solcher Preislieder, die berühmten Muallakat, haben sich erhalten. Das sehr wesentliche Merkmal, welches sie von den früheren Versuchen unterscheidet, ist, daß sie nicht bloß aus einzelnen kurzen Versen bestehen, sondern größere Compositionen in künstlicheren Rhythmen sind und nach Abrundung zu einem Ganzen trachten. An eine völlige Einheit, wo alle Einzelheiten sich der leitenden Idee unterordnen, darf man freilich nicht denken, vielmehr reihen sich Empfindungen und Schilderungen nur ziemlich lose aneinander; aber bei aller Lockerheit in der Composition läßt sich doch ein Hinstreben zu einem bestimmten Ziele wahrnehmen, wie denn auch alle Theile durch den gleichen Reim und dasselbe Metrum zusammengehalten werden.

Mehr und mehr verbreitete sich um diese Zeit Liebe zur Poesie durch das ganze Volk. Auch außer der erwähnten Messe von Dlaz wurden Rufachara's oder Ruhmwettstreite gehalten, bei welchen jeder Stamm seinen Anspruch auf Vorzug vor den ande-

¹⁾ H. Kesteb, Beiträge zur Kenntniß der Poesie der alten Araber. G. XVIII.

ren durch einen Dichter gelten machte, und derjenige den Sieg davontrug, dessen Vertreter die glänzendsten Ausdrücke zu seiner Verherrlichung fand. Wenn in einer Familie sich Jemand besonders durch poetisches Talent hervorthat, so wurde sie von allen Seiten beglückwünscht, man veranstaltete Feste, die Frauen zogen beim Schalle des Tamburins den Männern entgegen und priesen den ganzen Stamm glücklich, daß unter ihm ein Dichter aufgestanden sei, der seine Thaten der Nachwelt verkünden werde. So weit Araber, über die unermesslichen Sandflächen hinstreifend, die freie Luft des unendlichen Himmels einathmeten, erklangen die Lieder und galten neben der Tapferkeit als die höchste Zierde des Mannes; unter den Zelten der Stammesfürsten, an den Höfen der Könige von Gassan und Hira eben so wie auf dem ärmlichen Lager des Sklaven und in den Schlupfwinkeln des Räubers wurden Heldenthum, Treue und Liebe im Gesange gefeiert. Verse, die sich durch glücklichen Gedanken oder Ausdruck besonders auszeichneten, verbreiteten sich schnell und gingen von Mund zu Munde. Unter diesen Umständen waren die Macht und der Einfluß, die das poetische Talent ausübte, unberechenbar. Bei Streitigkeiten, die sich zwischen den Familien erhoben, ward oft der Dichter zum Schiedsrichter gewählt und man fügte sich willig seiner Entscheidung. Da er durch sein Lob oder seinen Tadel Ehre oder Ruhm über einen Stamm verbrei-

ten konnte, wurde sein Beifall eben so sehr gesucht, wie man sich scheute, seinen Zorn zu reizen. Ein armer Einwohner von Mekka, der viele noch unverheirathete Töchter hatte, nahm den Dichter Ascha, der sich gerade auf dem Wege nach Ofaz befand, gastfreundlich bei sich auf und sprach ihm gelegentlich von seiner dürftigen Lage, wie auch von seinen Töchtern. Der Dichter glaubte die ihm erwiesene Gastfreundschaft am besten dadurch vergelten zu können, daß er auf dem Markte in Ofaz die edlen Eigenschaften seines Wirthes besang und dabei dessen Töchter erwähnte. Seine Absicht schlug nicht fehl: kaum war das Lied bekannt geworden, so kamen die edelsten Häupter der verschiedenen Stämme und bewarben sich um die Hand der Mädchen.

Die vorislamische Dichtkunst der Araber ist vornehmlich in der Sammlung der Muallakat, der Hamasa, dem Divan der Judseiliten und dem großen Buche der Gesänge aufbewahrt. Einer vollständigen Kenntniß des ungeheuern Vorraths werden sich Wenige rühmen können; wer aber denselben auch nur theilweise hat kennen lernen, wird gewiß durch den Contrast zwischen Inhalt und Form in vielen dieser Lieder überrascht werden sein. Auf der einen Seite die wilden Leidenschaften einer barbarischen Zeit, Mordbegier und Rachedurst; auf der anderen eine Subtilität der Sprache, eine gesuchte Feinheit des Ausdrucks, als ob das Gedicht geschrieben wäre, um it-

gend ein Kapitel der Grammatik zu illustriren. Wie war es möglich, daß rastlos umherirrende Krieger, die täglich dem dürren Boden und dem Schwerte der Feinde ihr Leben mühsam abringen mußten, die technische Seite der Poesie mit einer Sorgfalt pflegen konnten, die sonst nur höchst vorgeschrittenen Bildungsperioden eigen ist? Eine solche Erscheinung steht als Ausnahme in der ganzen Literatur da. Aber die Kenntniß der Gesetze und Reichthümer ihrer Sprache war von Alters her diejenige gewesen, um welche sich die Araber vorzüglich bemüht, und neben welcher sie nur noch die ihrer Genealogien und die der Sterne, welche ihnen auf ihren nächtlichen Wanderzügen als Führer dienten, mit gleichem Eifer gesucht hatten.¹⁾ Schon aus den frühesten Zeiten werden Beispiele erzählt, welche zeigen, wie großes Gewicht man auf die Wahl der Worte, die Richtigkeit des Reims, die Vollkommenheit des Stils legte. Der Dichter Tarafa kritisirte schon als Knabe, während er mit andern Kindern spielte, einen übelgewählten Ausdruck in einem Gedichte und wurde deshalb wegen der Reinheit seines Geschmacks bewundert. Ein Anderer, Rabiza, recitirte seinen Freunden, die er in Bathrib besuchte, eines seiner Lieder. Die Freunde, große Kenner der Verskunst, bemerkten darin einen falschen Reim, aber fürchtend, ihn, wenn

1) Chassin de Perceval, essai sur l'histoire des Arabes avant l'islamisme I, 352.

sie ihn selbst darauf aufmerksam machten, zu verlegen, ließen sie ihm das Lied von einer Sängerin vorsingen, die eine sehr reine Aussprache hatte. Alsbald erkannte denn auch Nabiga den begangenen Fehler, beeilte sich, den Reim zu verbessern und pflegte seitdem zu sagen: „Als ich nach Bathrib kam, waren meine Verse nicht tadellos; als ich es verließ, war ich der größte der Dichter.“ Empfindlicher gegen die Kritik zeigte sich Amr ul Kais. Er unterhielt sich einst mit dem Poeten Alkama über Poesie, sie trugen sich gegenseitig ihre Verse vor und kamen endlich überein, daß die Gemahlin des Amr ul Kais den Schiedspruch fällen solle, wem von Beiden der Vorrang gebühre. Der Wettstreit begann; Jeder that sein möglichstes, den Gegner zu übertreffen, zuletzt aber erkannte die Schiedsrichterin dem Alkama den Preis zu, weil er eine gelungenere Beschreibung des Pferdes geliefert habe. Amr ul Kais fühlte sich durch diesen Spruch seiner Gemahlin in seinem Dichterstolze so gekränkt, daß er sofort zur Scheidung von ihr schritt, wozu Alkama sie heirathete.¹

Nach dem Vorbilde der Muallaka des Amr ul Kais pflegen die längeren Gedichte oder Kassiden damit anzufangen, daß der Dichter einen oder mehrere Freunde, die ihn auf einer Reise begleiten, auffordert, mit ihm auf den Trümmern der Wohnstätte

1) Cassin de Percival l. c. I, p. 214, 245, 500.

seiner Geliebten zu weinen. Sie ist mit den Ihren in eine andere Gegend der Wüste fortgezogen. In seiner Trauer hat er für die Trostworte der Freunde kein Ohr; er vertieft sich in Erinnerungen an die Vergangenheit und erzählt von den glücklichen Stunden, die er mit seiner Schönen verlebt hat. Ein Gesetz dieser Dichtgattung ist es, daß mannichfaltige Bestandtheile, wie Perlen an eine Schnur gereiht, das Ganze ausmachen; die Wahl und Anordnung dieser Bestandtheile (meist Beschreibungen, Lobsprüche oder kurze Erzählungen) steht natürlich in dem Belieben jedes Verfassers und fällt bei den verschiedenen sehr verschieden aus; einen allgemeinen Begriff von dem weiteren Verlaufe nach der obigen Einleitung kann aber etwa Folgendes geben. Sich allmählig aus seiner düsteren Stimmung emporraffend, erwähnt der Dichter die Gegenden, welche er in der Hoffnung, die Theure zu finden, schon besucht hat, und schildert die Abenteuer, die ihm auf diesen Zügen begegnet sind: dann geht er zu einer Beschreibung seines Rosses oder Kameeles über, das allen Mühsalen des weiten Zuges widerstanden; er preist seine eigene Tapferkeit, seinen Drang der Pflicht der Blutrache zu genügen, oder erzählt, wie er, bei Nacht in der Wüste verirrt, auf einem Hügel ein Feuer habe brennen sehen, das ihn zu dem Zelte eines gastfreien Arabers geführt. Die Freunde ermahnen ihn nun zum Aufbruch; er wirft noch einen Abschiedsblick auf

die Stätte, die ihm so theuer geworden, und schließt dann mit einem Lobe der Freigebigkeit und der ruhm-vollen Thaten seines Stammes; oder er sieht eine regenverkündende Wolke aufsteigen, deren Anblick ihn mit Freude erfüllt; neu wird nun der öde Boden aufgrünen und er darf hoffen, daß der Stamm seiner Geliebten bald zu dem früheren Weideplatz zurückkehren werde.

Nicht ganz läßt sich der, auf der altarabischen Poesie haftende Vorwurf zurückweisen, daß sie sich in einem engen Kreise bewege. Ohne eine eigentliche Mythologie, ohne epische Tradition¹⁾ und zugleich, wie es scheint, ohne die Erfindungskraft, welche diese hätte ersetzen können, sah sich der heidnische Araber allein auf die Schilderung der ihn umgebenden Wirklichkeit und den Ausdruck seiner Empfindungen angewiesen. Daher die stete Wiederkehr der nämlichen Gegenstände; fast überall begegnet uns ein gefahr-voller Zug durch die Wüste, ein Zusammenstoß mit feindlichen Stämmen, die Beschreibung eines Gewitters, eines Kesses, Kameels oder einer Gazelle mit genauer Ausmalung ihrer einzelnen Theile, das Lob verschiedener Waffen u. s. w. Trotz der Einförmigkeit der behandelten Gegenstände und trotz der Mangelhaftigkeit ihres fast nie zur Einheit durchbringenden Planes besitzen jedoch die alten Kassiden unbe-

1) Die Traditionen, welche im Amlar und anderen Ritterromanen gesammelt worden sind, gehören noch aller Wahrscheinlichkeit einer späteren Zeit an.

streitbare Vorzüge. Der Beduine, dessen Auge durch den steten Umgang mit der Natur geschärft ist, erblickt Alles, was ihn umgibt, unter tausendfältig verschiedenen Gesichtspunkten, und weiß dem noch so oft Geschilderten doch immer neue Seiten abzugewinnen. Die Wüste im furchtbaren Grauen der Nacht wie in der sengenden Mittagsglut, wenn die Sonnenstrahlen auf den zitternden Dünsten wunderfame Gebilde hervorzaubern, bietet ihm einen zu jeder Stunde wechselnden Anblick; jede Bewegung seines treuen Kameels, das ihn nie ermüdend durch die unwirthbare Einöde dahinträgt, hat er beobachtet, jedes Wiehern seines muthigen Rosses wie die Worte eines Freundes belauscht; die drückende, von seinem Aufzug gekühlte Schwüle, der vorüberfahrende Windstoß, die sich ballenden, dann wieder zerflatternden Wolken, das Spiel von Licht und Schatten, das blendende Zucken des Blizes aus finsternem Himmel, dies Alles wird von ihm nicht nur im Allgemeinen, sondern während jedes einzelnen Moments in seiner eigenthümlichen Physiognomie aufgefaßt und jeder veränderten Phase weiß er im schildernden Worte Dauer zu verleihen. Eben so fehlen ihm nie anschauliche Bilder, um die Reize seiner Geliebten, die Vorzüge seines Schwertes oder seiner blinkenden Lanze zu malen, und in den kurzen erzählenden Partien stellt er, dem syrischen Charakter des Ganzen angemessen, das Ereigniß mit wenigen feinen Strichen lebendig vor die Phantasie hin.

Gleichsam ein Musterbild der altarabischen Poesie in ihrer vollen Kraft und Eigenthümlichkeit stellt die Kasside des Schanfar-a-dar. Sie zeichnet mit tiefen, unauslöschlichen Zügen den wilden, dem Himmel trogenden Wüstenhelden in seiner ganzen unheimlichen Größe. Mit Welt und Menschen hadern, zieht er zur Nachtzeit in die Einöde hinaus, wo er den Panther und die zottige Hyäne als Freunde grüßt; auf den harten, vom Sonnenbrande gedörrten Boden hingestreckt, das muthige Herz, das funkelnde Schwert und den braunen Regen als einzige Gefährten mit sich führend, freut er sich der Einsamkeit, die dem Edlen Zuflucht wider Reid und Scheelsucht bietet. In mancher Frostnacht ist er, von Hunger, Grimm und Schrecken begleitet, durch Regenssturm und Finsterniß gezogen, und hat manches Weib zur Wittwe, manches Kind zur Waise gemacht; aber nur Undank ist ihm von den Stammesbrüdern zu Theil geworden, drum heißt er die Unholde der Wüste willkommen, die den Freund nicht verrathen und Geheimnisse nicht ausschwaizen; mit den hageren Wölfen, die windschnell durch die Schluchten dahinstürzen, will er fortan leben; sie sind trotzig und tapfer wie er. — In lieblichen Tönen feiert Antar die Erinnerung an seine Abla, deren Lippen ein Dufte entquillt, wie der von Regenschauern getränkten Frühlingssflur; ihrer gedenkt er, wenn feindliche Lanzen ihren Durst an ihm löschen und scharfe Klingen sich

in seinem Blute baden, ihren Namen ruft er an, wenn er auf seinem leichtfüßigen, mit Wunden bedeckten Rosse vorwärts dringt in das Schlachtgetümmel und manchen geharnischten Streiter zu Boden streckt, daß ringsum das Rauschen des hervorströmenden Blutes die hungernden, im Dunkel der Nacht Raub suchenden Hyänen verbeiruft. — Zu fröhlichem Lebensgenuß fordert Tarasa auf; denn kann irgend Einer dem Menschen Unsterblichkeit zusichern? Drei Dinge sind's, die dem Leben Reiz geben: frühmorgens vor des mürrischen Tblers Erwachen sich am dunkelrothen Saft der Traube zu erlaben; dem vom Feinde bedrängten Krieger auf schnaubendem Rosse zu Hülfe zu eilen und den trüben Regentag unter dem ausgespannten Zelte in süßen Tändeleien mit einem schönen Mädchen zu kürzen. Das Leben ist ein Schatz, von dem jede Nacht einen Theil hinwegnimmt. Gleich sind die Grabeshügel des Geizigen, der seufzend auf seine gehäuften Schätze hinblickt, und des Sorglosen, der in frohem Genuße das väterliche Gut verschleudert; beide deckt ein Haufe kalter Steine. Darum soll man den Dichter nie vergebens im heiteren Kreis der Lebenden suchen, so lang ihm die Sonne noch scheint, die bald in ewige Nacht hinabsinken wird. — Kühn, in jugendlichem Uebermuth aufbrausend, tönt das Lied des Amr Ven Kultum zum Lobe seines Stammes, der seine weißen Fahnen, wie Heerden zur Tränke, in die

Schlacht führt, und hecetheth gefährt zurückbringt. „Kaum — singt er — ist einer unserer Knaben der Mutterbrust entwöhnt, so beugen die stolzeſten Führer fremder Stämme huldigend vor ihm die Kniee. Im Felde laſſen wir die Körper der Feinde hinrollen, wie Kinder die Kugeln beim Kugelſpiel.“ — Ziemlich trocken, voll von Anspielungen auf allerlei ſpecielle Vorgänge iſt die Muallaſa des Harit, welche die Nekriten gegen Verwürfe vertheidigt, die Amr auf ſie geſchleudert. — Von Weiſheitsſprüchen quillt der Mund des greiſen Zuhair über. Der Lebensmüßig iſt er ſatt geworden, denn er hat achtzig Jahre gelebt; er ſah das blinde Schickſal umhertaſten, um ſeine Preute zu fangen; ihn hat es verfehlt, darum altert er ſo lange; er weiß was heute iſt und was geſtern war, was aber morgen ſein wird, ahnt er nicht; ſo will er, eh der Tod ihn von hinnen nimmt, die Stämme zum treuen Halten der Verträge mahnen, damit nicht der Kriegsbrand von Neuem auſlodere und das Weh, ſchwer wie ein Mühlſtein, ſie zermalme. — Punte Bilder mannichfaltiger Art entrollt die Muallaſa des Amr ul Kais, ſei es, daß der Dichter ſeine Liebesabenteuer ſchildert, wie er badende Mädchen übertraſcht und, während die Mejaben am Himmel funkeln, zum Troß den Wächtern und argwöhnſiſchen Verwandten in die Zelte dringt; ſei es, daß er ſeinen Jagdbritt auf hurtigem Roſſe beſchreibt, das gleich dem vom Pergſtrom herabgewälzten Fels-

block von dannen stürzt, oder den Gewittersturm, der die Berggazellen ins Thal herniedertreibt, die Palmenstämme knickt und, begrüßt von den jubelnden Stimmen der Vögel, die Fluten des Gießbachs schwellt. — Ein schönes Gemälde altarabischen Lebens zeigt die Muallala des Lebîd; immer, rühmt er sich, halte er zur Vertheidigung seines Stammes die Wacht auf hohem Hügel, wo er jede Bewegung der Feinde erspähen könne und der Staub, der sich unter den Hufen seines Rosses erhebe, bis zu ihren Fahnen wirbele; immer werde dem Wanderer bei ihm Zuflucht gegen die Kälte des Morgens zu Theil, wenn der eisige Nord die Zügel der Winde in Händen halte; jedes arme Weib, von Hunger abgezehrt, finde eine Heimath zwischen den Seilen seines Zeltes. Ernst endlich mahnt der Dichter an die Vergänglichkeit alles Irdischen: wir vergehen, während die Sterne, die am Himmel emporsteigen, unvergänglich bestehen und die Berge und Paläste uns überdauern. Jeden Sterblichen schlägt einst das Geschick; es ist mit den Menschen, wie mit den Lagern und denen, die sie bewohnen; wandern diese fort, so bleiben jene verödet zurück. Nur ein Mitz, ein Schein ist der Mann und wird zu Asche, nachdem er aufgestammt.

Von mannichfaltigerem Inhalte, als die Kassiden, sind die zahlreichen kleinen Gedichte, welche die Hamasa, der Divan der Hudseiliten und andere Sammlungen aufbewahren. Hier finden sich Helden- und

Kriegs- neben Liebesliedern (Ghazelen), Todtenklagen neben Satiren, Scherzen und Trinkliedern. Lyrischer Schwung, kühne Gleichnisse, überraschende Wendungen bei jeder, abgerissener Darstellung zeichnen viele derselben aus. Indessen die auffallende Abwesenheit einer höheren und umfassenderen Weltanschauung schränkt auch dieses Gebiet in ziemlich enge Gränzen ein. Es sind fast immer momentane, durch bestimmte äußere Anlässe hervorgerufene Regungen, die hier zu Worte kommen; Ausbrüche des Zorns über die gekränkte Ehre des Stammes, Wehrufe um einen erschlagenen Freund und Verwandten, Schmähungen eines Feindes, Aufferderungen zur Tapferkeit, ruhmredige Selbsterhebungen wegen des im Kampfe Vollbrachten oder des in Gefahren bewiesenen Muthes, höchstens vermischt mit einzelnen Sprüchen und Lebensmaximen. Wie das Vaterland des alten Arabers sein Zelt ist, wie er auf alle Menschen, die nicht zu seinem Stamme gehören, mit Verachtung hinabblidt, so geht er gleichfalls mit seinen Gedanken und Seelenstimmungen über bestimmte festgezogene Schranken nicht hinaus. Jedoch was seine Poesie hierdurch an Weite des Horizonts, an Reichthum der Farben und Klänge einbüßt, das gewinnt sie auf der andern Seite wieder an Vertiefung und intensiver Kraft auf dem ausschließlich von ihr erklenen Felde. Gewisse Töne sind vielleicht nie mit größerer, zum Herzen dringender Gewalt angeschlagen worden, als

von ihr. Der, wie ein Vulkan im Innern lodernde, nur in Strömen Blutes zu löschende Zorn über eine erlittene Kränkung; das stolze, vom Bewußtsein eines freien Daseins gehobene Hochgefühl des Mannes, der jeden Augenblick bereit ist, das Leben für die bedrängten Stammesbrüder zu opfern; der kühne, kein Hemmniß achtende Unternehmungsgeist; die zehrende Trauer über den geliebten Erschlagenen, dessen Blut die Erde nicht eher trinkt, bis den Mörder die Rache ereilt hat: dann die fort und fort sich ausdrängende Erinnerung an die Tugenden des Ermordeten, an dessen Großmuth, die, reichlich wie die Wolken des Himmels ihre Gaben herniederjauerte; das Alles spricht sich schwunghaft, auf die sinnlichste und lebendigste Art in diesen Liedern aus. Es ist ein stetes, blickartiges Zucken der Affekte, ein Wirbeln und Schäumen der Leidenschaften und der kurze, heftige, wie athemlose Ausdruck scheint dem Wogensturz der Empfindung von Klippe zu Klippe kaum folgen zu können. Dazwischen, halb verhallend, einzelne Laute weichen Gefühls, Seufzer um die ferne Geliebte, deren Bild den Verlassenen nur im Traume besucht; und dann wieder Schlachtrufe inmitten von Schwertgeklirr und Lanzenrauschen, Ausbrüche unbändiger, fast dämonischer Wildheit, der die verwegensten Abenteuer, Mord und Raub zur Würze des Lebens gehören.

Lebid, der Dichter der letzten Muallaka, wurde in seinem Greisenalter als Abgesandter seines Stammes an Muhammed geschickt, der unlängst als Prophet aufgetreten war, aber von Vielen noch verlacht wurde. Er traf diesen, wie er eben einer versammelten Volksmenge den Zorn des alleinigen Gottes über die Ungläubigen verkündigte. „Diejenigen — sprach Muhammed, — welche den wahren Weg verlassen, um den Irrthum einzutauschen, haben keinen Gewinn von ihrem Handeln. Sie sind Dem gleich, der sich ein Feuer angezündet hat, dem aber, als es hell um ihn geworden, Gott dieses Feuer auslöscht und ihn in Finsterniß läßt, auf daß er nicht sehe. Taub, blind und stumm sind sie und finden keine Rückkehr mehr auf den rechten Pfad. Oder sie sind wie Wanderer keim Gewitter; wenn düstere Wolken mit Donner und Blitz vom Himmel stürzen, so stehen sie beim Brüllen des Donners die Finger in die Ohren; aber Gott hat die Ungläubigen in seiner Gewalt; des Blitzes Strahl blendet ihr Auge; so oft er leuchtet, gehen sie bei seinem Schein, und verschwindet er wieder in Finsterniß, so stehen sie wie festgebannt. Wenn Gott es wollte, um ihr Gesicht und Gehör wäre es geschehen, denn Allah vermag Alles.“ Kaum hatte Lebid diese Stelle der zweiten Sure gehört, so erklärte er seine Muallaka für überflüssig, entsagte der Poesie und bekannte sich zum Islam.

Man begreift, welche Begeisterung, welches Erstaunen der Koran bei seinem Erscheinen hervorrufen mußte. Freilich, der Gedankengehalt dieses Religionsbuches, oder vielmehr dieser Sammlung lyrischer Ergüsse, welche die Grundlage des Glaubens für einen so großen Theil des menschlichen Geschlechts wurde, ist dürftig; welch ein Abstand von der Fülle eben so tiefer, wie mit kindlicher Einfachheit ausgesprochener Ideen in den heiligen Büchern unserer Religion. Aber neue blendende Vorstellungen waren hier erschlossen, die in Verbindung mit der glänzenden Rhetorik und dem leidenschaftlichen Schwunge des Vortrags Geist und Ohr des Arabers verauschten. Hatte die Poesie bisher an der Erde gehaftet, war sie an das Treiben und die Affekte des Augenblicks gebannt gewesen, so riß Muhammed die Schranke von Raum und Zeit ein und zeigte drohen die sieben Himmel mit den Bonnen der Seligen, drunten die lodernde Hölle, bereit, die Ungläubigen in ihren Flammeneiseln hinabzuschlingen. Wie ein Unwetter grollt Allah's Wort, durch seinen Propheten verkündet, über der zitternden Erde, Lebendige und Todte mit den Schrecken des jüngsten Gerichts bedrohend. Er schwört bei der funkelnden Sonne und bei der finsternen Nacht, bei den schäumenden Wassern und den Eternen, wie sie auf- und niedersteigen: der furchtbare Tag rückt heran; da wird die Erde erschüttert und die zertrümmerten Berge zerfließen in Staub;

die Meere gehen in Flammen auf, die Himmel werden zusammengerollt und die Schicksalsbücher entfaltet. Vor Entsetzen erbleichen die Haare der Kinder; die Felsen spalten sich vor Angst; in athemloser Hast eilen die Menschen, sich zu befehlen, so lange es noch Zeit; denn, bricht der furchtbare Tag an, so tönt bei Posaunenschall, vor dem selbst die Engel beben, der Schreckencruf: nehmet und bindet die Gottlosen mit siebenzig Ellen langen Ketten und werft sie hinab in den Hüllendrauch, der in drei himmelhohen Säulen aufsteigt und sie doch nicht beschatten kann, noch ihnen helfen wider das sengende Feuer. Wie Heuschreckenschwärme steigen die Seelen aus ihren Gräbern und werden in die zährende Tiefe geschleudert; und Allah ruft der Hölle zu: nun? bist du gefüllt? und die Hölle antwortet: nein! hast du noch mehr Ruchlose, die ich verschlingen kann? — Aber nicht Alles ist Schrecken an jenem Tage. Den Gläubigen wird die Verheißung erfüllt; zu überschwänglichen Wonnen gehen sie in das Paradies, wo golddurchwirkte Pflaster sich ihnen auf grünenden Matten zum Sitze bieten. An rieselnden Quellen lagern sie dort unter dichten Bananenbäumen und dornenlosen Lotos und fühlen weder Frost noch Hitze. Ueber ihnen wallen kühle Schatten und Früchte senken sich von den Zweigen zu ihnen nieder. Im goldgestickten Kleid aus grüner Seide sind sie mit silbernen Armbändern geschmückt; unsterbliche Jünglinge bieten

ihnen in krystallinen Bechern perlenden Wein, der den Geist nicht trübt, und liebliche Jungfrauen mit großen schwarzen Augen sind ihr Lohn.

Bald von allen arabischen Stämmen als göttliche Offenbarung anerkannt und auf der Spitze ihrer Lanzen in alle Weltgegenden getragen, bildete der Koran fortan das Fundament ihrer Bildung; mit seinen Sprüchen war jeder Moslem von Jugend auf vertraut und wußte sie zum großen Theil auswendig. Und nicht nur als Gottes Wort genoß dieses Buch religiöse Verehrung, es wurde auch als unerschöpfbares Muster der Veredsamkeit bewundert. Ein großer Einfluß desselben auf die Literatur konnte daher nicht ausbleiben; indessen überschätzt man diesen, wenn man meint, die arabische Poesie sei durch ihn eine von Grund aus andere geworden. Muhammed gab sich nie für einen Dichter aus; seine Suren sind nicht in Versen, sondern in einer mit Reimen untermischten Prosa abgefaßt; sie wurden daher auch von der Dichtkunst nicht als Vorbild angesehen; diese bereicherte sich aus ihnen mit neuen Ideen und Bildern, hielt jedoch im wesentlichen an dem Style der alten Lieder fest, welcher oft sogar bis in Einzelheiten nachgeahmt wurde. Durch alle Zeiten der arabischen Literatur sind die Verfasser der Muallakat als Meister angesehen worden, mit denen man höchstens wetteifern, die man aber nicht übertreffen könne; ja bei Vielen schlug die Ansicht Wurzel, alle nachmu-

hammedanische Poesie sei nur eine schwache Nachblüthe des großen poetischen Flors der früheren Epoche, und vergebens sei das Bemühen der Späteren, es jenen Koryphäen gleichzuthun. So wurde es für das höchste Lob gehalten, wenn man von Jemandem sagte: hätte er nur einen einzigen Tag zur Zeit des Heidenthums gelebt, er würde der erste der Dichter sein. Als einst der berühmte Jeresdak einen Vorübergehenden den achten Vers von Lebids Mualaka hersagen hörte, warf er sich, wie bei'm Gebete, mit dem Haupte zur Erde, und gab dann, über den Grund dieses Benehmens befragt, die Erklärung: Ihr Anderen nennt gewisse Koranstellen, bei denen man niederfallen soll; ich kenne Verse, denen dieselbe Ehre gebührt. — Besonders war dieses Urtheil wohl in sprachlicher Hinsicht gemeint; denn das arabische Idiom scheint bald nach Verkündigung des Islams namentlich in den Städten und am Hofe, wohin jetzt der Hauptsitz der Literatur verlegt wurde, von seiner Reinheit verloren zu haben. Nur die Wüstenbewohner bewahrten noch einigermaßen die frühere Lauterkeit der Sprache, daher es Brauch wurde, daß die Dichter sich auf einige Zeit unter die Beduinen begaben, um von ihnen die richtige Bedeutung der Wörter zu lernen, alle Wendungen und Eigenthümlichkeiten der klassischen Sprachweise zu erlauschen, zugleich aber auch, um sich durch eigene Anschauung ein genaue Kenntniß des Wüstenlebens zu erwerben.

ben, dessen Schilderung nach wie vor einen Hauptbestandtheil der Kasside ausmachte.

Der erste der Chalifen, welcher Dichter besoldete, war Jezid, der Sohn des Gründers der Omajjaden-Dynastie. Als Hauptaufgabe der Hofpoeten galt natürlich, ihren Gebieter in allen möglichen Wendungen zu verherrlichen. Anknüpfend an den Ideengang, der schon in den Muassalat vorherrschte, beginnen nun die Kassiden, welche vornehmlich diesem Zwecke dienen mußten, gewöhnlich damit, daß der Dichter den Abschied von seiner Geliebten oder von deren früherem Wohnplatz und dann die Reise schildert, welche ihn in die Nähe des Gönners führen soll. Das pomphafte Lob des Gefeierten bildet dann den Schluß. Die Bedeutung, welche solchen Lobgedichten beigelegt wurde, war so groß, daß ein Herrscher den Anderen um einen glücklichen Ausdruck, einen besonders gelungenen Vers, in dem er gepriesen worden war, bencidete. Vorzüglichem Ansehens genoßen zwei Zeilen aus einer Kasside des Achtal zum Ruhme der Omajjaden:

Der schlimmste Feind erzieht sich endlich ihrer Macht,
Doch überschwänglich nach dem Sieg ist ihre Huld.

Als nach dem Sturze dieses Herrschergeschlechtes Abul Abbas der Stifter des Abbassiden-Hauses aufgefordert wurde, einen Dichter zu hören, der eine Kasside zu Ehren seiner Familie verfaßt hatte, sprach er wehmüthig: ach! was vermöchte er zu sagen, das

jenem Verse Ahtal's zum Lobe der Omajjaden gleichkäme!

Der genannte Ahtal, sodann Dscherir und Ferredak galten für die vorzüglichsten Dichter der beiden ersten Jahrhunderte des Islams. Jeder von den Dreien glaubte sich hoch über seine Vorgänger wie Nebenbuhler erhaben, wie denn überhaupt die Tugend der Bescheidenheit nicht leicht von einem arabischen Poeten geübt worden ist. Einst verlangte der Chalife Dscherirs Urtheil über die Verfasser der Muallakat, wie auch über Ahtal und Ferredak zu hören. Als bald erhob Dscherir die Verdienste eines Jeden der Genannten in hochtönenden Worten. Nun, sagte der Chalife, du hast ihnen so viel Lob gespendet, daß für dich selbst keines mehr übrig bleibt. Doch, o Beherrscher der Gläubigen, erwiderte Dscherir; ich bin der Hort der Poesie, von mir geht sie aus und in mich kehrt sie zurück; ich entzücke im Liebesgedicht, vernichte in der Satire und verleihe dem, den ich lobe, die Unsterblichkeit; kurz ich bin in allen Gattungen unübertrefflich, während jeder der Anderen nur in einem bestimmten Fache glänzt. — Eben so wenig, wie im Selbstlobe, scheint sich dieser Dichter in seinen Ansprüchen an die Freigebigkeit des Herrschers beschränkt zu haben. Sehr zufrieden mit einer seiner Kassiden, verhiess ihm der Chalife als Belohnung dafür hundert der schönsten Kameelfluten. Aber, Beherrscher der Gläubigen, sagte Dsche-

rir, ich fürchte, daß sie mir davonlaufen, wenn sie keine Hüter haben. Wohl, erwiderte der Chalife, ich gebe dir acht Sklaven, um sie zu hüten. Nun fehlt mir nichts mehr als ein Gefäß, in das sie gemolken werden können, fügte Dscherir hinzu, indem er das Auge auf einer großen goldenen Schaaale ruhen ließ, die in dem Saale stand. So erreichte er denn, daß ihm auch diese noch geschenkt wurde.¹⁾

Die Zahl der Dichter, welche während des ersten Jahrhunderts des Islams blühten, war außerordentlich groß, und gleich groß das Ansehen, in dem die Vorzüglichsten von ihnen beim Volke standen, der Einfluß, den sie auf dasselbe übten. Um ihre Gunst bewarb man sich, wie um die eines Königs, ihr Zorn ward wie der des gefährlichsten Feindes gefürchtet, denn ein schneidender Vers schlug schlimmere Wunden als das schärfste Schwert. — Ein junger Mann hatte gewagt, Spottverse gegen den Dichter Feresdak zu richten. Die möglichen Folgen dieser Unbesonnenheit fürchtend, bemächtigten seine Verwandten sich seiner und führten ihn vor Feresdak, indem sie sprachen: wir überliefern dir diesen jungen Menschen; strafe ihn wie du willst, gieb ihm Stockschläge, schneide ihm den Bart ab! wir erkennen an, daß sein Vorwitz schwere Züchtigung verdient hat. Feresdak erwiderte, er sei zufriedengestellt; die Genugthuung,

1) Caussin de Perceval, *Journal asiatique*, 1834, II, 22 n. 18.

13- zu sehen, wie sehr sie seine Rache fürchteten, reiche für ihn hin. — Durch alle Klassen des Volkes hatte sich eine wahre Leidenschaft für die Poesie verbreitet. Weder das Getöse der Waffen, noch der religiöse Fanatismus, der eben damals in hellen Flammen loderte und die neue Glaubenslehre über den Weltkreis zu verbreiten strebte, vermochten sie zu ersticken. Während des lautesten Kriegslärm's ward über den Vorzug eines Dichters vor dem anderen mit einer Lebhaftigkeit gestritten, als handelte es sich um die wichtigste Staatsangelegenheit. Als der Feldherr Mohalleb in Cherafan Krieg wider eine ketzerische Sekte führte, hörte er einst großen Tumult in seinem Lager. Er erkundigte sich nach der Ursache und erfuhr, unter seinen Soldaten habe sich ein Streit über die Frage erhoben, ob Dscherir oder Heresdal der größere Dichter sei. Einige von den Soldaten drangen in das Zelt ihres Feldherrn ein und baten ihn, die Streitfrage zu entscheiden; aber Mohalleb gab ihnen zur Antwort: „wollt ihr mich denn der Rache eines dieser bissigen Hunde aussetzen? ich werde mich wohl hüten, zwischen ihnen zu entscheiden; wendet euch doch lieber an die Ketzer, mit denen wir Krieg führen; sie fürchten weder Dscherir noch Heresdal und sollen vorzügliche Kenner der Poesie sein.“ Als am folgenden Tage die beiden feindlichen Heere sich gegenüberstanden, trat ein Ketzer, Namens Obeida, vor und forderte, daß einer aus dem Heere des Mo-

halsb sich zum Zweikampf mit ihm stelle. Sogleich nahm ein Soldat die Herausforderung an, schritt auf Obeida zu und bat ihn, bevor sie sich schlugen, ihm die Frage zu beantworten, ob Dscherir oder Jereddak der größere Dichter sei. Jener recitirte darauf einen Vers, fragte von wem derselbe sei und erklärte, nachdem er vernommen, Dscherir sei der Verfasser, diesem gebühre der Vorzug.¹⁾

Die Werke der Dichter noch mehr unter das Volk zu bringen, als es durch diese selbst geschehen konnte, war das Geschäft einer eigenen Klasse von Menschen, welche Rawia, d. h. Ueberlieferer oder Hersager, genannt wurden. Solche Rhapsoden zogen von Ort zu Ort und wurden überall mit Begierde gehört. Von dem Gedächtniß, das einige derselben besaßen, werden Dinge erzählt, die an das Unglaubliche gränzen. Einer der berühmtesten, Namens Hammad, erwiderte einst dem Chalifen Al Walid, der ihn gefragt hatte, wie viele Gedichte er auswendig wisse: ich kann die für jeden Buchstaben des Alphabets hundert große Kassiden hersagen, welche auf den Buchstaben reimen, ungerechnet die kleinen Lieder; und zwar bloß Kassiden der Heidenzeit, wozu dann noch die in den Tagen des Islam verfaßten kommen. Der Chalife beschloß sodann, ihn auf die Probe zu stellen und befahl ihm, die Lieder herzusagen. Hammad begann

1) Journal asiatique, 1834, II, 23.

und recitirte so lange, bis der Chalife müde wurde, ihm länger zuzuhören, und einen Anderen beauftragte, seine Stelle zu vertreten, damit er ihm die Wahrheit über jenen berichten könne. So sagte denn Hammad zweitausend und neunhundert Kassiden aus der Heidenzeit her und empfing von Al Walid, als ihm die Thatsache berichtet worden war, ein Geschenk von hundert tausend Dirhems.¹⁾

Gesang und Saitenspiel, welche schon von Alters her in Arabien beliebt gewesen waren²⁾, wurden von manchen strengen Moslimen unter Berufung auf Koransprüche und sonstige mißbilligende Aeußerungen des Propheten verdammt; allein die angeborene Liebe der Araber zu beiden, besiegte bald alle Bedenken und die frohe Kunst gedieh zu höherer Blüthe als je zuvor. Bald wiederhallten die Paläste der Chalifen von Liedern, Lautenspiel und Zitherschlag. Von zahlreichen Sängern und Sängerinnen aus der Zeit von Muhammed bis zum Sturze der Omajjaden sind uns Lebensnachrichten erhalten. Viele derselben waren von persischer Herkunft oder hatten Perser zu Lehrern gehabt, wodurch neue Modulationen aus dem, von jeher durch seine Lieberkunst berühmten, Nachbarlande eingeführt wurden. Genüge es, statt Aller die beiden berühmtesten zu nennen, den Sän-

1) Keisgarten, arab. Oberflomathie pag. 124.

2) Ibn Bakrun, herauhg. von Dojn pag. 64. Ali von Ispahan, herauhg. von Keisgarten, Einleitung pag. 5.

ger Mabel und die Sängerin Affa ul Meila. Von dieser hieß es, sie sei die Fürstin Aller, welche singen und auf Cithern oder Lauten spielen.¹⁾ Mabel, wegen seiner Liederkunst am Hofe Al Walids in hoher Gunst stehend, sagte einst, als man in seiner Gegenwart einen Feldherrn rühmte, der sieben Festungen erobert habe: nun, beim Himmel, ich habe sieben Lieder componirt, deren jedes mir größere Ehre macht, als die Einnahme einer Festung. Diese sieben Tonstücke wurden seitdem die Festungen Mabels genannt. — Eine andere Anekdote aus dem Leben desselben zeugt von der Macht, welche die Musik auch über die unteren Volksschichten ausübte. Auf der Reise nach Mekka, wohin er von einem Fürsten aus Hedschas eingeladen war, kam der Sänger von Hitze und Durst ermattet zu einem Zelte. Da er in dem Zelt einen Neger erblickte, der mehrere Krüge mit frischem Wasser bei sich stehen hatte, trat er zu demselben hin und sprach ihn um einen Trunk an, jener aber verweigerte die Bitte. Dann bat er, ihm wenigstens zu erlauben, eine Zeitlang im Schatten des Zeltes auszuruhen, allein auch dies schlug ihm der Neger ab. Nach so unfreundlicher Zurückweisung streckte sich denn Mabel im Schatten seines Kameels auf den Boden nieder, um auszuruhen, und hub an, ein Lied zu singen; kaum jedoch hörte der Neger den

1) Kefegarten, arab. Chrestomathie pag. 135.

Gefang, so eilte er heran, führte den Sänger in sein Zelt und sprach: o du, den ich höher ehre als Vater und Mutter, soll ich dir nicht einen frischen kühlen Gerstentrank bereiten? Mabel, dies ablehnend, ließ sich bloß Wasser reichen und rüstete sich dann zum Aufbruch; da sagte der Negar: o Hochverehrter, die Hitze ist außerordentlich, erlaube daher, daß ich dich begleite und einen Wasserschlauch hinter dir hertrage, damit ich dir, so oft dich dürstet, einen frischen Trunk reichen kann; du, zum Lohn, singe mir nur jedesmal ein Lied! Mit diesem Anerbieten war der Sänger zufrieden und Jener trug ihm den Schlauch bis ans Ziel der Reise nach, indem Mabel jeden dargebotenen Trank mit einem Gesange belohnte.¹⁾

Während in dem Herrscherpalaste von Damaskus Pracht und Luxus, welche später am Abassidenhofe sich noch glänzender entfalten sollten, schon überhand zu nehmen und die Dichtkunst sich dienstbar zu machen begannen, sehnte sich Meisuna, die Gemahlin des Chalifen Moawia aus allem sie umgebenden Glanze nach ihrer Heimath in der Wüste. Einst besaunte ihr Gemahl sie, wie sie sang:

Das här'ne Kleid, in dem ich glücklich war,
Ist lieber mir, als hier ein Pracht-Talar.
Im Wüstenzelt, durch das die Winde sausen,
Möcht' ich, statt hier im hohen Schlosse, hausen.

1) *Alh Ispahanensis liber cantilenarum*, ed. Kosegarten, pag. 26.

Ein wild Kameel von ungestümen Schritt
Ist lieber mir, als sanften Maulttiers Tritt,
Der Hund, der dort dem Gast entgegenbellt,
Mir lieber, als die Pauke, die hier gellt.

Ein Hirt von meinem Stamme gilt mir mehr,
Als all die üpp'gen Fremden um mich her¹⁾.

Moawia, der diese Worte von ihr hörte, ward unwillig und sprach: ich sehe schon, o Tochter Bachdal's, du gibst dich nicht eher zufrieden, als bis du mich zu einem rohen Beduinen gemacht hast! Es steht dir frei, zu den Deinen zu gehen, da du so großes Verlangen nach ihnen trägst. So kehrte denn Meisuna in die Wüste zu ihrem Stamme zurück, von dem sie, wie der arabische Geschichtschreiber sagt, Beredsamkeit und die Kunst der Lieder gelernt. Fort und fort hatte dort die Poesie unter den umschweifenden Beduinen in alter Weise ihre Heimat, noch dieselbe ungezähmte Wildheit athmend, wie in vor-muhammedanischer Zeit. Der Dichter Tahman wurde von Nadschda dem Hanifiten gezwungen, ihm und seinen Anhängern, welche den Omajjaden offen Trost boten, als Führer durch eine Wüste zu dienen. In der Nacht, als Alle schliefen, erhob er sich, sattelte ein Kameel und machte sich in aller Eile mit ihm davon, aber am folgenden Morgen eingeholt und vor Nadschda geführt, ward er wegen Diebstahls zum

1) Abulfeda, I, 398.

Verluste der rechten Hand verurtheilt und die Strafe siefert an ihm vollzogen. Von Rachedurst glühend, begab sich nun Tahman an den Hof zu Abd ul Melik und recitirte vor ihm ein Gedicht, um Rache von ihm zu heischen. In diesen noch erhaltenen Versen beschwört er den Chalifen, seine abgehauene Hand vor Schande zu bewahren. Wie ein ächter Nomaden-Freibeuter hält er es für keine Schmach, das Kameel eines Feindes gestohlen zu haben, aber er fürchtet dauernde Schande, wenn das an ihm begangene Unrecht nicht in Blut abgewaschen würde, wenn seine Hand ungerächt in der Wüste vermoderte. Er hält gleichsam den verstümmelten Arm dem Chalifen vor's Gesicht. Siehe, was für ein Arm das sein würde, wäre er nicht so unbarmherzig verstümmelt worden! Ich flehe um Rache, o König, so wie du einmahl vor dem furchtbaren Gerichte Gottes deinen Richterspruch in Betreff meiner Hand verantworten mußt! Rache mich und dich selbst, o König, denn Jene, welche mich verstümmelt, schäumen auch wider dich von Wuth; sobald ihre Knaben heranwachsen, verfluchen sie das Geschlecht der Omajjaden, aber der verfluchteste unter ihnen ist der verfluchte Führer der Rotte. — Der Chalife wurde von diesen Versen so bewegt, daß er dem Tahman das Recht zusprach, zur Wiedervergeltung hundert Hanifiten die rechten Hände abzuhauen.¹⁾

1) Wright, opuscula arabica, pag. X 6.

Neben solchen Liedern des Hasses, der Blutrache und ungebändigten Kampfgier erschloß sich in der Wüste die Blüthe des zartesten Liebesgesanges. Von Alters her stand der Stamm der Uôra in dem Rufe, die schönsten Mädchen und verliebtesten Jünglinge hervorzubringen; in einem ihrer Dörfer lagen einst dreißig junge Männer im Sterben, ohne anders krank zu sein als an hoffnungsloser Liebe; auch erzählte man, ein Beduine habe, als er nach seiner Herkunft gefragt worden, zur Antwort gegeben: „ich bin vom Stamme Derer, welche sterben, wenn sie lieben“, und ein daneben stehendes Mädchen sei in den Ruf ausgebrochen: bei Allah! er ist einer der Venu Uôra! Diesem Stamme gehörte Dschemil an. Von Kindheit auf in Botheina verliebt, begehrte er sie, als er herangewachsen, zur Ehe, wurde aber von ihren Verwandten, die ihm feindlich waren, zurückgewiesen. Von nun an konnte er die Geliebte nur insgeheim sehen und strömte seinen Schmerz wie seine Sehnsucht in glühenden Liedern aus. Oft, einen Wächter aufstellend, brachte er in einem einsamen Thale unter Palmbäumen ganze Nächte in zärtlichen Liebesgesprächen mit ihr zu, aber, wie er auf seinem Todtbette betheuerte, ohne je Botheina anders zu berühren, als daß er ihre Hand aus Herz drückte, damit es ein wenig durch sie ruhen möchte. Auf einem seiner Wanderzüge hatte er das Glück, in Aegypten durch ein Lobgedicht die Gunst des der-

tigen Statthalters zu gewinnen. Dieser versprach ihm, er solle durch seine Vermittlung die Hand der Geliebten erhalten. Aber gleich darauf erkrankte Dschemil lebensgefährlich; in der Todesstunde gab er einem Freunde den Auftrag, nach seinem Hinscheiden sein Gewand zu nehmen und es Botheinen zu bringen. Der Todesbote brach, diesem seinem letzten Wunsche gemäß, auf; als er zum Stamme Botheina's kam, sprach er mit lauter Stimme einige Verse, welche die Trauerkunde enthielten; da stürzte die Unglückliche mit entblößtem Antlitze, ähnlich dem bleichen Monde, hervor, schrie, als sie das Gewand erblickte, laut auf und schlug ihr Angesicht. Um sie her versammelten sich die Frauen des Stammes, weinten mit ihr und stimmten die Todtenklage um Dschemil an. Botheina sank ohnmächtig nieder; dann erwachte sie und sprach:

Könnst' ich, o Dschemil, um dich mich trösten?
Glaube nicht, daß jemals das geschehe!
Gleich ist mir, seitdem du bist gestorben,
D Dschemil, des Lebens Glück und Wehe.

Und sie hat weiter kein Lied gedichtet, als dieses.¹⁾

Wir haben in diesen flüchtigen Umrissen die arabishe Poesie bis zu dem Momente verfolgt, wo die Gränzen des Bodens, auf dem sie blühte, sich bis

1) Reisgarten, Arab. Oribolomathie 46 und S. 141, auch Ibn Chalikān ed. slava, 163.

zum Indus und Drus, dann durch ganz Vorderasien, die Nordküste Afrika's entlang, über die großen Inseln des Mittelmeer's und die Pyrenäische Halbinsel bis an das Cap von Finisterra ausdehnten. Der Gegenstand unserer Schrift fordert uns daher auf, den orientalischen Stamm dieser Poesie zu verlassen, um unsere Aufmerksamkeit dem Ast zuzuwenden, der sich von ihm nach dem Abendlande hin verzweigt hat. Unter den Abbassiden hebt in Osten eine neue Periode der Dichtkunst an und mit der Gründung einer, von dem Chalifat unabhängigen Herrschaft in Spanien läßt auch die andalusische Poesie, deren Stimme bis dahin nur matt durch das Waffenge töse der Eroberungszüge und Bürgerkriege hallt, vollere Brusttöne vernehmen. Der Sturz des Omajjadenthrons in Damascus bildet also etwa den Zeitpunkt, von welchem an sich die letztere gesondert betrachten läßt. Seit lange hatte die Nemesis dem Omajjadenhause Rache für alten Frevel geschworen und diese sollte sich in dessen entschiedenem Untergange erfüllen. Hieran mahnt ein kleines Gedicht, das noch aus der Zeit jener furchtbaren Kämpfe um die Oberherrschaft, aus welchen sich zuletzt die Omajjaden siegreich auf den Chalifenthron schwanzen, zu uns herüberschallt und mit dessen Mittheilung wir vom Orient scheiden. Als Ali und Moawia sich auf Tod und Leben um die Oberherrschaft stritten, gab der Letztere seinem Feldherrn Beischer den ent-

sephlichen Befehl, alle Anhänger seines Gegners umzubringen und weder Weib noch Kind zu schonen, Befehl vollführte den Auftrag nur zu gewissenhaft. In Nemen ließ er unter andern die beiden noch unmündigen Söhne des dortigen Befehlshabers ihrer Mutter Umm Hakim entreißen und erwürgte sie mit eigener Hand. Ali, als er diese grause Mordthat erfuhr, richtete ein brünstiges Gebet an Gott, daß er den Thäter mit Wahnsinn strafen möge, und sein Flehen soll erhört worden sein. Unterdeffen gab sich Umm Hakim ganz dem zehrenden Gram über den Tod ihrer Kinder hin; verzweifelt irte sie von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt, mischte sich unter das Volksgedränge und forderte von Jedermann ihre Kinder zurück, indem sie folgende Verse sprach, die wir nur in Prosa wiedergeben können, indem jede metrische Einkleidung den Ausdruck des tiefen, alle Seelenkräfte verzehrenden Kammers und beginnenden Irtsinns abschwächen müßte:

Du, der du meine beiden Söhne gesehen hast,
Aehnlich zwei Perlen in einer Schale!

Du, der du meine beiden Söhne gesehen hast, die
mein Herz sind,

Und man hat mir mein Herz geraubt!

Du, der du meine beiden Söhne gesehen hast, das
Mark meiner Knochen,

Und mein Mark ist hingeschwunden!

Ich habe von Reicher reden hören, und habe nicht glauben können

Was man ihm nachsagt und ihm lügenhaft Schuld gibt!
Hätte sein Schwert wirklich meiner Söhne Haupt vom
Rumpfe getrennt? So lügen sie.
Ich will nicht ruhen, bis ich Männer seines Stammes
getroffen,

Bacere, hochangesehene Männer.

Gottes Fluch über Beshar, wie er es verdient!

Ich schwöre es bei dem Leben von Beshars Vater, diese
That ist ein furchtbarer Frevel.

Wer von euch wird einer armen, sinuerverirrten, von
Durst verschmachtenden Frau

Das Schicksal von zwei Kindern kund thun, die sich
verirrt haben.

Während eben heute ihre Eltern anlangen?

So war sie nach Mekka gekommen und ließ auch dort
ihre Schmerzensrufe ertönen. Ein Araber, von Mit-
leid ergriffen, faßte den Entschluß, die unglückliche
Mutter zu rächen. Er begab sich zu Beshar, lockte
dessen beide Söhne in eine Felschlucht und brachte
sie dort um.¹⁾

1) Quatremere im *Journal asiatique* 1835, II, 289.

II.

Die Geschichte kennt kein zweites Beispiel von so ungeheuern, in so kurzer Zeit vollbrachten Eroberungen, wie die der ersten Befenner des Islams. Veräuscht von den Verheißungen des Propheten waren sie wie der Sturwind der Wüste aus ihren Einöden hervorgebrochen, um als Lohn für die Verbreitung seiner Lehre die versprochenen Weltparadiese in Besitz zu nehmen. Kaum vierzig Jahre nach dem Tode Muhammeds, als das Brausen dieses Sturmes schon den atlantischen Ocean erreicht hatte, ritt — so berichtet die Sage — der wilde Feldherr Othman am westlichen Rande von Afrika in die Meeresbrandung hinein und sprach, während die schäumenden Wellen über dem Sattel seines Kameels zusammenschlugen: Allah! ich rufe dich zum Zeugen, daß ich die Kunde deines heiligen Namens noch weiter tragen würde, wenn die brandenden Wogen, die mich zu verschlingen drohen, mich nicht hemmten! Nicht lange nachher wehte die Halbmondfahne von den Pyrenäen und den Säulen des Hercules bis an den Götterberg Alburz und das chinesische Himmelsgebirge, ja eine Zeitlang schwankte die Wage der Entscheidung,

ob sie nicht jenseits der Garonne die Kreuze auf den Kirchen verdrängen würde, wie schon damals Abu Dschafer al Mansur sie über das Rünffstromland hinaus auf die Pagoden der Inder pflanzte. So war das Reich der Chalifen am Ende des ersten Jahrhunderts der Hidschret zu einer Ausdehnung gelangt, wie noch nie ein anderes, weder das römische vor, noch das mongolische nach ihm. Allein es konnte dem Schicksal des Zerfallens, das solche ungeheure Ländercomplexe nothwendig treffen muß, nicht entgehen, und erfuhr dasselbe zuerst fast gleichzeitig an seinen beiden äußersten Endpunkten. Während nämlich im fernsten Osten, in den Schluchten des Paropamisus, die Tahiriden das uralte Banner von Iran erhoben, riß sich auch die westlichste Provinz von der Oberherrlichkeit der Chalifen los. Müde der Streitigkeiten, welche unter den Statthaltern der letzteren das Land verwüsteten, suchten die Scheichs von Andalus, welcher Name damals ganz Spanien umfaßte, nach einem Oberhaupt, das sie selbständig regiere, und fanden es in Abdurrahman, einem Sprößling der Omajjaden.

Der Untergang dieses weltbeherrschenden Geschlechtes bildet eines der furchtbarsten Trauerspiele in den Annalen des Orients. Nachdem der Chalife Merwan im Kampfe mit seinem Feinde Abul-Abbas gefallen war, gab der letztere seinen Statthaltern in Syrien und Aegypten den Auftrag, alle Mitglieder

des gestürzten Herrscherhauses aufzuspüren und zu erwürgen. Abdallah, Befehlshaber von Damascus, zeigte besonderen Eifer, dem Willen seines Gebieters nachzukommen; er lockte etwa neunzig Omassaden in seinen Palast, indem er vorgab, ihnen den Eid der Treue abnehmen und die Ausöhnung der alten mit der neuen Dynastie durch ein Gastmahl feiern zu wollen. Als die Argaleen erschienen waren und bereits an der Tafel saßen, trat der Dichter Schobl, vermuthlich hierzu angestiftet, in den Saal und recitirte die folgenden Verse:

Dem Reichthum haben nun die Abbassiden,
Ihn sicher stützend, Festigkeit beschieden;
Sei denn ihr lang gehegtes Rachedürsten
Gelöscht im Blute der verhassten Fürsten!
Vertilgt mir dies Geschlecht mit Einem Streich,
Den Stamm der Palme, wie den zarten Zweig!
Weil eure Schwerter sie bedrohen, lügen
Sie Freundschaft euch, doch laßt euch nicht betrügen!
Auf weichen Polstern sie so nah dem Thron
Zu schauen, wurmte mich seit lange schon;
Verstoßt sie drum wohin sie Gott verstieß,
Der dem Ruin, dem Nichts sie überwies!
Des tekten Saïd und Husein gedenkt,
Mit deren Blut die Erde sie getränkt,
Und Jenes, der in Harran's ödem Sand
Verlassen ruht, gefällt von ihrer Hand!

Auf das Signal dieser Verse befahl Abdallah,

die ganze Versammlung niederzumeheln. Bewaffnete stürzten herein und erschlugen die Gäste mit langen Zeltstangen; über die Sterbenden und Todten wurden Teppiche gezogen und, während zwischen dem Geräusch der Schlachtopfer das Gekirr der Schüsseln und Becher ertönte, setzten der Befehlshaber und die Seinen unter jubelndem Siegesgesänge in dem von Blut überschwemmten Saal das Gelage fort. — Nicht zufrieden, die lebenden Omajjaden gemordet zu haben, wüthete Abdallah auch gegen die längst Verstorbenen, ließ die Chalifengräber in Damascus aufbrechen, Moawia's Asche in die Lüfte streuen und die Leiche Hisham's an's Kreuz nageln, dann auf einem Scheiterhaufen verbrennen. Wie in Damascus so ward auch in den anderen Hauptstädten des ungeheuern Reiches gegen die Mitglieder des unglücklichen Geschlechtes gewüthet und nur Wenige von ihnen entkamen durch schleunige Flucht.¹⁾

Unter den letzteren war der junge Abdurrahman, Sohn Moawia's. Nachdem er unter tausendsacher Lebensgefahr bis tief in die afrikanischen Wüsten geflohen war, traf ihn hier in dem Zelte gastfreundlicher Beduinen die Gesandtschaft der andalusischen Scheikhs und trug ihm ihr Anliegen vor. Abdurrahman, der Einladung folgend, landete an der spanischen Küste, sah sich bald von zahlreichen Anhängern

1) Abulfeda ed. Reiske, I, 490 ff.

umgehen und schlug, nach Ueberwindung seiner Gegner, als unabhängiger Gebieter über ganz Spanien, den Sitz seiner Herrschaft in Cordova auf. Noch einmal bedrohte aus Norden das Heer Karls des Großen den Islam, aber nachdem der verblutende Roland in der Lebes-Schlucht von Ronceval sein Schwert Durenda zerbrochen und vergebens Hülfe rufend in sein Horn gestoßen hatte, blieb dem Koran kein anderer Gegner mehr auf der Halbinsel, als nur ein Häuflein tapferer Gethen in den asturischen Bergen, jener unscheinbaren Wiege der castilianischen Monarchie.

Bedacht, seine Residenz, zu deren nachmaligem Glanz er den Grund legte, in aller Weise nach dem Vorbilde der morgenländischen Städte zu schmücken, begann Abdurrahman in Cordova den Bau der großen Moschee,¹⁾ welche noch heute, ein Wunder der Welt, über den Trümmern so vieler Prachtwerke arabischer Kunst aufragt. Zugleich legte er in nordwestlicher Richtung von der Stadt eine Villa an, die er in Erinnerung an ein gleichnamiges, bei Damascus gelegenes, Landhaus seines Großvaters Hisham Kufafa nannte, und mit ausgedehnten Gärten umgab, in denen er seltene Bäume aus Syrien und anderen Ländern des Orients pflanzen ließ.²⁾ Eine Dattelpalme, welche hier in der milden Luft

1) Naffari, *bevanfarahan* von Shiraz, Teil II. S. 1, 338.

2) *Derwiche* I, 304 und 305.

Andalusien gleich gut gedieh wie in ihrer östlichen Heimat, soll die Stammutter aller übrigen in Europa geworden sein¹⁾ und noch besitzen wir einige Verse, welche Abdurrahman bei ihrem Anblick in wehmüthiger Erinnerung an sein fernes Vaterland gedichtet hat:

Du, o Palme, bist ein Fremdling
So wie ich in diesem Lande,
Bist ein Fremdling hier im Westen
Fern von deiner Heimath Strande;

Reine drum! Allein die stumme,
Wie vermöchte sie zu weinen?
Nein, sie weiß von keinem Grame,
Keinem Kummer gleich dem meinen.

Aber könnte sie empfinden,
D, sie würde sich mit Thränen
Nach des Ostens Palmenhainen
Und des Euphrat Wellen sehnen.

Nicht gedenkt sie deß, und ich auch,
Fast vergah ich meiner Lieben,
Seit mein Haß auf Abbas' Söhne,
Aus der Heimat mich getrieben.²⁾

Ein anderes Gedicht verwandten Inhalts von ihm ist das folgende:

In dem Gärten von Rufafa
Sah ich eine Palme stehn,

1) Al Hollar, ed. Dary Z. 35.

2) Al Hollar, Z. 36.

Ferne von der Palmenheimath
Säuselnd in des Westes Wehn.

Und ich sprach: Wie deinen Brüdern
Du entrückt bist, schöner Baum,
Trennt auch mich von meinen Freunden,
Meinem Stamm ein weiter Raum.

Ich den Meinen ferne, Fremdling
Du auf fremdem Erdgestiß,
Ist mein Schicksal wie das deine
Und bist du mein Ebenbild!

Tränke dich die schwerste Welle,
Die sich durch den Himmel wälzt
Und in Regenschauerströme
Selbst die Sterne droben schmelzt! ¹⁾

Gleiche schwermütige Sehnsucht athmet ein drit-
tes Lied Abdurrahman's:

O Reiter, der nach meinem Land du hinsprengst, nimm
— und sei beglückt! —

Die Gräße mit dir, die ein Theil von mir dem andern
Theile schickt!

In diesem Lande, wie du siehst, ist mir der Körper
festgebannt,

Allein mein Herz und wer's beßigt, verweilt in jenem
andern Land.

Durch weite Zwischenräume hat uns also das Geschick
getrennt,

Und ach! die Trennung macht, daß nicht den Schlum-
mer mehr mein Auge kennt.

1) Al Bayan od. Dossy, S. 63.

Alein wenn Gottes Rathschluß auch für jetzt und so
geschieden hat,
Vielleicht ist unser Wiedersehn beschlossen doch in sei-
nem Rath.¹⁾

Unter der von Abdurrahman gestifteten Omayja-
dendynastie, welche nach dem Sturz ihre Vorgänge-
rin im Osten nun während mehr als zweier Jahr-
hunderte im Westen herrschte, blühte Spanien zu
einer Macht und einem Glanze empor, der alle andere
Staaten des damaligen Europa verdunkelte. Mit
den wachsenden Quellen des Reichthums, dem durch
ein sorgfältiges Bewässerungssystem gehobenen Ader-
bau, der Fabrikthätigkeit und dem nach allen Welt-
gegenden hin geführten Handel wuchs zugleich die
Vervölkerung des Landes in wunderwürdigem Maße.
Der Reisende Ibn Haukal nennt Cordera die größte
Stadt des ganzen Occidents²⁾ und Ibn Adhari sagt,
zur Zeit ihrer Blüthe habe die Zahl der Häuser in-
nerhalb ihrer Mauern, mit Ausnahme derer, welche
den Beziren und obersten Beamten gehörten, hundert
und dreizehntausend, die ihrer Moscheen aber drei-
tausend betragen; ihrer Vorstädte seien achtundzwan-
zig gewesen.³⁾ Ringsum füllte sich das Thal des
Guadalquivir mit Palästen, Villen und Landsitzen, wie
mit öffentlichen Lustorten und Gartenanlagen, welche

1) Al Bayan und Wübul Ma'sch 12.

2) Haffari, I 200.

3) Al Bayan 967.

die Städte aus dem Staube und Gewühl der Straßen in ihren Schatten luden. Abdurrahman's Nachfolger Hisham vollendete die Brücke über den Guadalquivir und brachte die große Moschee der Vollenbung nahe.¹⁾ Bald breitete sich der Ruhm dieses größten und glanzvollsten Tempels des Islam²⁾ bis in den Orient aus und lockte Gläubige aus den fernsten Gegenden der muhammedanischen Welt in seine unermesslichen Hallen. Weitere großartige Bauten zur Verschönerung der Hauptstadt ließ Abdurrahman II. ausführen; ein Freund der Pracht und des Luxus, umgab er sich, gleich den Chalifen von Bagdad mit glänzender Hofhaltung. Nicht allein in Cordova, auch im übrigen Andalusien entstanden auf seinen Wink Schlösser, Wasserleitungen, Brücken, Heerstraßen und Moscheen³⁾. Doch erst später unter dem großen Abdurrahman III., der zuerst den Chalifentitel annahm, erhebt sich das andalusische Reich zum höchsten Grade des materiellen Wohlstandes, der die Grundlage zu einer gleich hohen geistigen Cultur bildete. Aus den Berichten abendländischer wie morgenländischer Schriftsteller strahlt uns dies Bild in gleicher Helle entgegen. Wenn Masudi das muhammedanische Spanien jener Zeit wegen seines Reichtums an Städten, seiner wohlangebauten, sich in

1) Meffari I, 219.

2) Desf. I, 234.

3) El Cogan II, 92.

weiter Ausdehnung ununterbrochen aneinanderreihenden Acker und wegen der Festigkeit seiner Gränzen preist¹⁾; wenn Ibn Haukal von der überall herrschenden Ordnung, von der Wohlhabenheit des Volkes, der strotzenden Fülle des Staatsschatzes und dem blühenden Zustande der Agricultur, die selbst die dürrsten Gegenden in grüne Gefilde umgeschaffen hatte, überrascht war²⁾, so schildert der Abt Johann von Görz, der als Gesandter Otto's des Großen nach Cordova kam, mit nicht minder lebhaften Farben die Kriegsmacht Abdurrahman's wie die blendende Pracht an seinem Hofe.³⁾ Bis tief in den Norden, in die Zellen des sächsischen Klosters Gandersheim drang die Kunde von der Wunderstadt am Guadaluquivir; die Aebtissin Proschwita in ihrem Gedichte vom Märtyrthum des heil. Pelagius preist Cordova als die „helle Zierde der Welt, die junge herrliche Stadt, stolz auf ihre Wehrkraft, berühmt durch die Weonen, die sie umschließt, strahlend im Vollbesitz aller Dinge.“⁴⁾

Mit noch größerem Eifer, als irgend einer der früheren Chalifen, sorgte der nun folgende Hakim II. für die Pflege der Wissenschaften und die geistige Bildung des Volkes. An guten Schulen war schon früher kein Mangel gewesen; während im übrigen

1) Rajab, gelber Briefe III. 75.

2) Dozy, Histoire des Musulmans d'Espagne, III. 91.

3) Vita Johannis Gorstensis cap. 125, 126 in Porta, Scriptores T. IV.

4) Proschwita opera ed. Schaefer pag. 120.

Europa fast Niemand, außer den Geistlichen, lesen oder schreiben konnte, fand sich die Kenntniß von beidem in Andalusien allgemein verbreitet. Halem glaubte jedoch, den Unterricht noch weiter ausdehnen zu müssen und gründete in der Hauptstadt sieben und zwanzig Lehranstalten, in denen die Kinder unbeeinflusster Eltern unentgeltlich ausgebildet wurden. Zahlreich strömte die Jugend zu den Akademien von Cordova, Sevilla, Toledo, Valencia, Almeria, Malaga und Taen, welche Zubehöre der Moscheen bildeten.¹⁾ Lehrer und Lernende aus allen Theilen der muhammedanischen Welt begegneten sich dort; denn der Ruf dieser herrlich aufblühenden Hochschulen lockte selbst Bewohner des fernsten Asien nach Spanien, so wie wiederum zahlreiche Andalusier mühselige Fahrten in die entlegensten Gegenden unternahmen, um ihren Wissensdurst zu stillen. In keinem Lande und keiner Cultur-Periode ist der Trieb zu weitausgedehnten wissenschaftlichen Reisen so verbreitet gewesen, wie im moslimischen Spanien, namentlich seit dem zehnten Jahrhundert. Es war etwas ganz Alltägliches, daß Bewohner der Halbinsel den ungeheuern Weg längs der afrikanischen Küste nach Aegypten und von da nach Rochara oder Samarkand zurücklegten, um die Vorlesungen eines berühmten Gelehrten zu hören. Den Einen trieb die Begier, Tradi-

1) Boissier I, 126.

tionen vom Leben und den Aussprüchen des Propheten zu sammeln, den Zweiten Eifer für philologische Forschungen, wieder Andere wollten bei den vorzüglichsten Meistern des Rechts Jurisprudenz, Medicin, Astronomie, Mathematik oder Philosophie studiren. Unterwegs wurden die Hörsäle von Tunis, Kairvan, Kairo, Damascus, Bagdad, Mekka, Bassora, Kufa und anderer berühmter Hochschulen besucht, und reich an neuen Anschauungen lehrten die Reisenden in ihre Heimat zurück. In einzelnen Fällen wurden solche gelehrte Streifzüge sogar bis nach Indien, China und ins Innere von Afrika ausgedehnt.¹⁾

Mit Leidenschaft sammelte Hakem Bücher jeder Art und sandte in alle Weltgegenden Agenten mit dem Auftrage, ihm solche zu kaufen. So brachte er eine ungeheure Bibliothek zusammen, die viermalhunderttausend Bände betragen haben soll und in seinem Palaste zu Cordova aufgestellt wurde. Alle diese Bücher hatte Hakem, wie behauptet wird, selbst gelesen und mit handschriftlichen Bemerkungen versehen. Geschickte Abschreiber und Buchbinder waren beständig in seinem Palaste für ihn beschäftigt. Sein Hof bildete einen Sammelplatz für die vorzüglichsten Schriftsteller und seine Freigebigkeit gegen sie kannte keine Grenzen. Bücher, welche in Persien oder Syrien verfaßt waren, wurden in Spanien oft früher

1) *Wörter im Arabischen Buche.*

bekannt, als im Orient. Dem Ali von Ispahan sandte Halem ein großartiges Geschenk, um das erste Exemplar von dessen berühmtem Buche der Gesänge zu erhalten. Unter dem Schutze eines, der Wissenschaft so zugethanen Fürsten erblühte daher ein reges geistiges Leben und das Mittelalter bietet nirgendwo eine so glänzende literarische Epoche dar, wie diese, die sich unter seiner Regierung in Spanien aufthat.¹⁾ Auch von dem allmächtigen Almansur, der für Halem's ohnmächtigen Nachfolger den Staat lenkte, ward der Wissenschaft alle Aufmunterung, den Gelehrten Ehre und Lohn zu Theil.²⁾ Nur der Philosophie, die sich zuvor mit aller Freiheit hatte aussprechen können, war er aus religiösem Fanatismus feind.

Eine furchtbare Erschütterung traf die so herrlich blühende spanische Cultur durch die Bürgerkriege, welche in den letzten Jahren der Omajjaden-Herrschaft das Land zerrütteten. Bei der Einnahme Cordova's durch die Verberer (1013) ward Halem's große Bibliothek theils zerstört, theils verkauft; sechs volle Monate wurden erfordert, um die ungeheure Büchermasse fortzuschaffen.³⁾ Aber alsbald nach dem Untergange des Chalifats begann eine neue, der Literatur überaus günstige Periode. Die zahlreichen un-

1) Quatremère im Journ. asiat. 1830, II, 71 ff. — Dozy, historico III, 187 ff.

2) Wile al-Hakim ibn.

3) Quatremère a. a. O. 73.

abhängigen Staaten, die sich auf den Trümmern des gestürzten Reiches erhoben, wurden zu eben so vielen Mittelpunkten gelehrter und künstlerischer Bildung. Unter den kleinen Dynastien von Sevilla, Almeria, Badajoz, Granada und Toledo entstand ein wahrer Wettstreit in Begünstigung der Wissenschaft und eine suchte es der anderen in Förderung geistiger Bestrebungen zuvorzuthun.¹⁾ Schaarenweise sammelten sich Schriftsteller und Schöngeister an diesen Höfen, theils feste Besoldungen empfangend, theils für die Widmung ihrer Werke mit reichlichen Geschenken belohnt. Doch bewahrten andere ihre Unabhängigkeit, um frei von jedem Zwange den Wissenschaften zu leben. Vergebens sandte Mudschahid, König von Denia, dem Philologen Abu Galib tausend Goldstücke sammt einem Ros und Ehrenkleide, um ihn zu bestimmen, eines seiner Werke ihm zu dediciren; der stolze Autor wies das Geschenk zurück, indem er sagte: „ich habe mein Buch geschrieben, um den Menschen zu nützen und mich unsterblich zu machen; und nun sollte ich es mit einem fremden Namen schmücken und ihm den Ruhm zuwenden? nimmermehr!“ Als dem König diese Antwort Abu Galib's hinterbracht wurde, bewunderte er dessen Seelengröße und sandte ihm ein doppelt so großes Geschenk.²⁾ Aller Glaubenszwang war an diesen kleinen Höfen hinweggenommen;

1) Maffari II, 129.

2) Derselbe, ebenda selbst.

es herrschte eine Toleranz, wie das christliche Europa sie auch in unserem Jahrhundert noch nicht überall auszuweisen hat, und die Philosophen konnten sich ungehindert den gewagtesten Speculationen hingeben. Mehrere Fürsten suchten sich selbst durch literarische Leistungen hervorzu thun; Al Mutassir, König von Badajoz, schrieb ein großes encyclopädisches Werk in nahe an hundert Bänden, ¹⁾ Al Mostadir, König von Saragossa, war wegen seiner gelehrten Kenntnisse in Astronomie, Geometrie und Philosophie berühmt, ²⁾ und die Herrschergeschlechter der Abbadiden von Sevilla, der Uenu Comadib von Almeria brachten Dichter ersten Ranges hervor.

Der Glanz hoher Bildung, der diese Fürstenhäuser umstrahlt, kann das Auge nicht blind machen gegen die, aus der Zerstückelung des Chalifats in so viele kleine Theile hervorgegangenen Uebelstände. Die Eifersucht der Fürsten gegen einander, welche zahlreiche Kriege herbeiführte, und der Mangel an einheitlicher Leitung der muslimischen Waffen, bot dem Feinde der letzteren zu lothende Aussicht auf Erfolge dar, als daß er sie nicht hätte benutzen sollen. Bald zitterten alle muhammedanischen Throne vor dem siegreichen Vordringen der christlichen Heere und die erschreckten Herrscher wandten sich hilflos zu den gewaltigen Murabiten-Fürsten Zuffuf,

1) Rasker II. 131.

2) Derselbe II. 130.

dessen Reich sich in kurzer Zeit über einen großen Theil von Nord-Afrika ausgedehnt hatte. Aber verblendet beschwerten sie so selbst das Unheil herauf, das sie verschlingen sollte. Nochmals schienen die ersten wilden Tage des Islam wiederzukehren, als der furchtbare Tassuf und seine Herden aus der Wüste Sahara in einer der ungeheuersten Schlachten, die je geschlagen werden, das Feld von Zalaka weithin mit Christenleichen überdeckten. An alle Städte seines Reiches bis in die Negerländer hinein sandte der Sieger jubelnde Boten, welche die Köpfe der Erschlagenen über den Thoren aufpflanzen mußten; die Leichen der gefallenen Christen wurden in Form einer Minaret aufgethürmt und von der Höhe dieser grausen Gebetswarte riefen die Muezzin nach den vier Weltgegenden hin aus, es sei kein Gott außer Allah!¹⁾ Neu war so der Islam in Andalusien befestigt; aber entthront oder in Ketten geworfen mußten die bisherigen Gebieter ihren thörichten Schritt büßen und Tassuf machte Spanien zu einem Theile seines großen Reichs. Da er selbst, so wie seine ganze Umgebung, vom Berberstamme und aller feineren arabischen Bildung fremd war, so läßt sich ermesssen, daß von oben herab keine Förderung der letzteren Statt fand. Glücklicher Weise währte die Herrschaft der Murabiten nicht lange genug, um durch

1) Scriptor. loci de Albadidis ed. Dozy I, 399. — Al Kartaa, ed. Tornberg 96.

ihre bigotten Priester und ihre rohe Soldatesca die tiefgewurzelte Cultur ausrotten zu können. Unter den *Mumahiden* (*Almohaden*) konnte wieder eine freiere Regung der Geister Statt finden. Obgleich auch diese Dynastie durch eine Bewegung des religiösen Fanatismus auf den Thron gehoben worden war, gaben sich doch mehrere Fürsten derselben mit Eifer literarischen Neigungen hin. An *Abd ul Mumen's* Hofe lebten hochgeehrt die, auch im übrigen Europa so berühmt gewordenen Philosophen *Averroës* (*Ibn Roschd*), *Avenzear* (*Ibn Zohr*), *Abu Bacer* (*Ibn Tofail*). Lange vor dem Aufblühen der humanistischen Studien im Abendlande schöpften und verbreiteten diese Männer philosophische Kenntnisse aus den Schriften des *Aristoteles*; doch muß wohl bemerkt werden, daß sie nicht dessen Originaltext, sondern nur die spanischen Uebersetzungen lasen, durch welche den Arabern die Bekanntschaft mit griechischen Autoren schon seit dem achten Jahrhundert vermittelt wurde. Noch immer that sich *Cordova* durch seine Liebe zur Literatur hervor, während in *Sevilla* vorzüglich die Musik blühte. *Averroës* sagte einst, als darüber gestritten wurde, welche von beiden Städten sich durch höhere Bildung auszeichne: wenn in *Sevilla* ein Gelehrter stirbt und man seine Bücher verkaufen will, so schickt man sie nach *Cordova*, wo sich ein sicherer Absatz dafür findet; und stirbt in *Cordova* ein Musiker, so läßt man seine Instrumente in *Sevilla* ver-

kaufen. Derselbe Schriftsteller, der diese Anekdote erzählt, fügt hinzu, von allen, dem Islam unterworfenen Städten sei Cordova diejenige, wo man die meisten Bücher finde. Abd ul Rumen's Nachfolger Jussuf war der gebildeteste Fürst seiner Zeit und versammelte Gelehrte aus allen Weltgegenden an seinem Hofe.¹⁾ Wenn nun auch die folgenden Herrscher desselben Hauses gleichen Bestrebungen nicht zugethan waren, wenn namentlich ums Ende des zwölften Jahrhunderts eine Verfolgung gegen die Philosophie ausbrach, so kann doch an der Fortdauer intellektueller Bildung im muhammedanischen Spanien nicht gezweifelt werden. Noch im dreizehnten Jahrhundert waren in den verschiedenen andalusischen Städten siebenzig Bibliotheken dem Publikum geöffnet.²⁾

Als die christlichen Heere das Kreuz mehr und mehr nach Süden trugen, als Ferdinand der Heilige dasselbe im Jahr 1236 auf die Moschee von Cordova pflanzte und bald darauf auch Sevilla sich dem Könige von Castilien ergab, sah sich der Muhammedanismus auf viel engere Gränzen im südöstlichen Theile von Spanien zurückgedrängt: aber eben hier im Königreich Granada entfaltete sich noch eine schöne Nachblüthe jener Cultur, die unter den Omajjaden und im elften Jahrhundert in so herrlichem Flor

1) Abd ul Wahid 174. Roman, Averroës 12.

2) Journal asiatique 1838, II, 73.

geprangt hatte. Dem rühmlichen Beispiel eines Hakkem II. nachhelfend, stifteten Muhammed Ibn ul Ahmar, der Gründer dieses Reiches, und seine Nachkommen, die Nasriden, mannichfaltige Bildungsanstalten, Schulen und Bibliotheken und bereiteten den, ringsum vertriebenen, Gelehrten eine Heimstätte in ihrem Lande. Noch drittehalb hundert Jahre lang nach dem Falle Cordova's wurde so die arabische Literatur in Granada cultivirt, und erst, als auch dieses letzte Bollwerk des Islam fiel, mußte sie nach Afrika auswandern, um mehr und mehr mit der ganzen Bildung des Volkes, das ihr Pfleger gewesen war, zu Grunde zu gehen.

Während der vollen Dauer der mohammedanischen Herrschaft waltete demnach in Spanien ein reges Culturleben, das, bald mehr bald minder von außen begünstigt, zwar wechselnde Phasen hatte, jedoch nie erlosch, sondern, wenn die Umstände es zu ersticken drohten, immer von neuem aufblühte. Schon in einer Zeit, als im übrigen Europa kaum die ersten Strahlen gelehrter Bildung aus der Nacht der Unwissenheit hervordrangen, ward hier überall eifrig geforscht, gelehrt und gelernt; aber auch als jenes in den Wettkampf um Pflege der Wissenschaften eintrat, ließen sich die Araber nicht überflügeln. Und wunderbar! während lehtere den christlichen Nationen so die Fackel höherer Cultur voraustrugen, waren sie es auch, bei denen sich der Geist chevaleresker Ehre

und Galanterie, der die späteren Jahrhunderte des Mittelalters adelt, am frühesten zeigt. Ich bin weit entfernt den Ursprung des Ritterthums, wie man es lange gethan, im Orient zu suchen; allein es ist Thatsache, daß viele von den Ideen und Grundsätzen, welche sein Wesen ausmachen, schon von Alters her unter den Arabern herrschten. Die Verehrung und Beschirmung der Frauen, der Ruhm kühn bestandener Abenteuer, die Vertheidigung der Schwachen und Unterdrückten bildeten, neben der Ausübung der Rachepflicht, den Kreis, in dem sich das Leben der alten Wüstenhelden bewegte, und wer den merkwürdigen Roman „Antar“ liest, sieht mit Ueberraschung die morgenländischen Helden meist von den nämlichen Impulsen bewegt, wie die Paladine unserer Rittergedichte. Diese Denk- und Empfindungsweise der Araber verfeinerte sich dann unter dem Einflusse der höheren Civilisation, zu der sie im Abendlande gelangten, und schon im neunten Jahrhundert begegnen uns Verse andalusischer Dichter, welche ganz das zarte Gefühl, die fast andächtige Verehrung zeigen, welche der christliche Ritter der Dame seines Herzens widmete.¹⁾ Der Einfluß des nämlichen Himmels, unter dem Muhammedaner und Christen so lange auf der Halbinsel lebten, die vielfachen Berührungen, die trotz des gegen-

1) Dozy, Histoire II, 399.

seitigen Glaubenshasses nicht ausbleiben konnten, entwickelten später mehr und mehr eine Uebereinstimmung beider Nationen in jenem Rittergeist, der aus dem innersten Wesen eines jeden von ihnen hervorgegangen. Wie derselbe unter den Arabern verbreitet war, bezeugen christliche wie muhammedanische Geschichtschreiber gleichmäßig. Als König Alfonso VII. die Festung Dreja belagerte, brachten die Araber ein großes Heer zusammen, um die Uebergabe zu verhindern, aber wandten sich nicht direct gegen das Lager Alfonso's, sondern gegen Toledo, dessen Umgegend sie verwüsteten, damit der Feind veranlaßt würde, die Belagerung aufzuheben und zur Vertheidigung seiner Hauptstadt herbeizueilen. „Da nun — erzählt der Chronist — die Königin von Castilien, welche in Toledo weilte, sich ringsum von den Muhammedanern eingeschlossen sah, sandte sie Boten an dieselben, welche in ihrem Namen so zu ihnen sprechen mußten: „Seht ihr denn nicht, daß es euch nicht zur Ehre gereichen kann, wider mich, die ich eine Frau bin, zu kämpfen? Wenn ihr kämpfen wollt, so geht nach Dreja und greift den König an, der euch mit Waffen und aufgestellten Schlachtreihen erwartet!“ Als die Fürsten, Feldherren und das ganze Heer der Araber diese Botschaft vernahmen, schlugen sie die Augen empor und erblickten auf einem hohen Thurme des Alcazar die Königin, wie sie in vollem Kronschmuck auf einem hohen Thurme saß

und von einer großen Schaar edler Frauen umgeben war, welche zum Schalle von Pauken, Cithern, Tymbelen und Lauten sangen. Sobald die Fürsten, Feldherren und das Heer sie erblickten, staunten sie, wurden beschämt, beugten ihre Häupter vor der Königin und zogen ab.¹⁾ — Arabische Autoren berichten aus dem Leben des, durch seine wunderbare Stärke berühmten Kriegers Hariz mehrere Vorgänge, die in einem Ritterromane Platz finden könnten. König Alfonso von Castilien, erzählten sie, war begierig, den Vielgepriesenen kennen zu lernen und ließ ihn einladen, ihn in seinem Lager zu besuchen. Hariz nahm, nachdem ihm eine Anzahl vornehmer Christen als Geiseln für seine Sicherheit gestellt waren, die Einladung an und überschritt die Gränze des Christenlandes. Wie er gepanzert und in voller Kriegsrüstung durch die Straßen von Calatrava hintritt, sammelte sich das Volk längs des Weges und betrachtete staunend seinen riesenhaften Körperbau, seine stattliche Erscheinung und die Zier seiner Waffen, indem es sich Geschichten von seinen tapferen Thaten erzählte. So gelangte er zum Lager des Königs, wo ihm Alfonso und die Vornehmsten des christlichen Heeres mit Willkommgrüßen entgegentraten. Während Hariz sich anschickte, vom Ross zu steigen, stieß er seine Lanze mit solcher Gewalt in den Boden, daß

1) *Chronica Alfonsi VII*, 143. (*Esposo sagrada*.)

der König sofort von der Wahrheit dessen überzeugt wurde, was er von seiner gewaltigen Stärke gehört hatte; die christlichen Ritter aber wurden ungeduldig, ihre Kraft mit der seinigen zu messen, und der stärkste von ihnen forderte ihn zum Kampfe. Auch Alfonso drückte den Wunsch aus, zu sehen, wie der berühmte arabische Held die Probe bestehe; Hariz jedoch erwiderte: „der Tapfere kämpft nur mit solchen, deren Kraft der seinigen gleich ist; möge man mich denn widerlegen, wenn ich behaupte, daß Keiner von Allen hier meine Lanze aus der Erde, wo ich sie eingepflanzt, zu reißen vermag; wer es vollbringt, mit dem zu kämpfen bin ich bereit, sei es nun Einer, oder seien es Zehn!“ Als bald sprengte der stärkste der Christenritter heran, aber konnte die eingepflanzte Lanze nicht von der Stelle bewegen; nachdem derselbe Versuch mehrmals vergebens wiederholt worden war, forderte dann der König den Hariz auf, zu zeigen, ob er selbst das Kraftstück ausführen könne, und dieser, sein Ross antreibend, riß, indem er nur eben die Hand ausstreckte, die Lanze aus dem Boden. Alle Ritter bewunderten den tapferen Araber ungemein und der König trat zu ihm hinan, indem er ihm hohe Ehren bezeugte.¹⁾ — Andere hierher gehörige Fälle sind folgende. Alfons XI. hielt Gibraltar umzingelt und die Stadt war nahe daran

1) Hist. Arab. 11, 378.

sich zu ergeben, als er plötzlich an der Vest starb. In Folge davon ward die Belagerung aufgehoben, und die Christen, fürchtend, auf dem Rückzuge von den Feinden angegriffen zu werden, trafen Anstalten, um sie zurückzutreiben. „Aber — heißt es in der spanischen Chronik — kaum erfuhren die Mohren, der König Don Alfonso sei gestorben, so gaben sie in ihrem Heere den Befehl, es solle Keiner sich unterfangen, eine Bewegung gegen die Christen zu machen oder Kampf mit ihnen anzufangen. Alle hielten sich ruhig und sagten untereinander, an jenem Tage sei ein edler König und Fürst gestorben, der nicht bloß den Christen zur Erde gereicht habe, sondern durch den auch den Maurischen Rittern viele Ehre widerfahren. An dem Tage, als die Christen dann aus ihrem Lager vor Gibraltar mit der Leiche des Königs Don Alfonso heimzogen, kamen alle Mohren von Gibraltar aus der Stadt, standen ganz ruhig, sahen dem Abzuge der Christen zu und erlaubten nicht, daß Einer sie angriffe.“¹⁾ — Bei der Belagerung der Festung Baza durch das katholische Königspaar, ließ der Marques von Cadix den Befehlshaber der Araber, Sid Hiaya (Sahja), um kurze Einstellung der Feindseligkeiten ersuchen, weil die Königin Isabella bei ihrer Truppenbesichtigung einen Ritt bis an die Wälle der Stadt zu machen beabsichtige.

1) Cronica del Rey Alfonso XI, Cap. 342.

Das Verlangen wurde gewährt und Sid Hiaya wies nicht nur den Vorschlag einiger Häuptlinge, welche zu einem Angriff auf das königliche Gefolge rietten, entrüstet zurück, sondern beschloß auch, der Königin ein Schauspiel muhammedanischer Ritterlichkeit zu geben. Als nun Isabelle und ihre Damen die Mauern von Baza betrachteten und seine Thürme, Zinnen und Dächer mit neugierigen Mauren und Maurinnen bedeckt sahen, gewahrten sie plötzlich, wie dichte Reihen maurischer Reiterei mit glänzenden Waffen und fliegenden Fahnen unter Anführung Sid Hiaya's aus dem Thor hervorgezogen. Einige Christen wollten zu den Schwertern greifen, um die vermeinte Gefahr von der Königin abzuwenden, aber der Marques von Cadix, der die Mauren besser kannte, beruhigte sie. Hierauf rückte die Heerschaar der Araber vor und die Reiter führten, ihre prächtigen Rosse tummelnd und die Lanze schwenkend, ein Ritterspiel zur Erlustigung der Königin aus, worauf sie unter höflichem Grüßen und von der Bewunderung Isabellens und ihrer Damen geleitet, in die Festung zurückzogen.¹⁾ Solche Züge wahrhaft ritterlicher Sinnesart prägten sich den Spaniern tief ein, und trotz alles Religionshasses, der sie besaß, machten sie ihnen in den Romanzen das Zugeständniß, sie seien, „wenn auch Mohren, doch ächte Ritter.“

1) Alonso de Palencia. de bello Granat. lib. 9.

Selbst der fanatische Beichtvater Ferdinand's und Isabellens gibt dies zu, indem er in seiner Chronik des granadinischen Krieges einen ähnlichen Fall erzählt. Als die Christen Malaga belagerten, traf Einer der Vertheidiger dieser Stadt, Ibrahim Zeneta, bei einem Ausfall, den er machte, sieben oder acht spanische Knaben, und streichelte sie, statt ihnen etwas zu Leide zu thun, mit seiner Lanze, indem er sagte: geht, Kinder, geht zu euren Müttern! Während die Knaben eilends davontiefen, machten ihm andere Mohren Vorwürfe, daß er sie nicht getödtet hätte; er aber antwortete: sie hatten ja keine Mütter. So zeigte er — setzt der Chronist hinzu — daß er, obgleich ein Mohr, Tugend zu üben wußte wie ein ächter Hispano.¹⁾

Unter diesen allgemeinen Bemerkungen über die Civilisation der spanischen Araber haben noch wenige von den zahlreichen einzelnen Zügen Platz finden können, welche die muhammedanischen Geschichtschreiber anführen, um einen Begriff von der seltenen Be-

1) *Chronica de Andres Bernaldes, Cura de los Palacios. Granada 1852* pag. 181. Denn gleich aus einem solchen einzelnen Zug noch kein Schluss im Allgemeinen zu ziehen ist, erscheinen doch auch noch in anderen Berichten die Muhammedaner sehr zu ihrem Vortheil gegen die Christen, welche im Kriege gewöhnlich weder Weiber noch Kinder verschonten; s. die Reisen des Ritters Georg von Ehingen, S. 26, und Dory, *Histoire* III, 31. Leo von Rohmsital, der Spanien zwischen 1465 und 1467 besuchte, sagt, indem er von seinem Aufenthalt in einer, nur von Muhammedanern bewohnten Gegend spricht: „Die Heiden thaten uns große Ehre und Zucht und waren wir bei ihnen viel sicherer als in dem Land der Christen. — Darnach kamen wir wieder aus den Heiden in das alte Königs Land zu seinen Christen.“ (*Reise des Leo von Rohmsital*, herausg. von Schmeller, 2. 189.)

gabung der Andalusier zu geben. Zum Beweise ihres außerordentlichen Gedächtnisses erzählen sie z. B., Einer von ihnen habe einst während einer ganzen Nacht nur solche Verse hergesagt, welche sämmtlich mit dem Buchstaben Kaf endigten. Als Beleg ihres seltenen Scharffsinns führen sie an, ein Arzt Ibn Firnas habe ein Instrument erfunden, um die Zeit zu messen und eine Flugmaschine construirt, mit der er sich eine beträchtliche Strecke in die Luft erhoben.¹⁾ Viele Anekdoten, die sie mittheilen, sollen die Aufgewecktheit des Geistes bezeugen, welche schon die Kinder zeigten. So die folgende. Der König Al Motasim kam einst in das Haus eines seiner Unterthanen und fragte dessen kleinen Sohn Al Bath: „welches Haus ist schöner, das des Beherrschers der Gläubigen, oder das deines Vaters?“ Der Knabe antwortete: „Wenn der Beherrscher der Gläubigen sich darin befindet, so ist das Haus meines Vaters das schönere.“ — Ueberrascht von der Geistesgegenwart des Kleinen, stellte der König dieselbe noch weiter auf die Probe und fragte ihn, indem er ihm den Ring an seinem Finger zeigte: „Sprich, Bath, gibt es etwas schöneres, als diesen Ring?“ — „Ja, antwortete Bath, die Hand, die ihn trägt.“ — Auch von dem angebornen Talent der Andalusier für die Dichtkunst werden manche Züge erzählt. Ein Bewohner

1) Haffari II. 254.

der Stadt Silves vom Stamme der Benul Melah ging einst mit seinem Söhnchen spazieren und sie kamen an einen Fluß, in dem die Frösche laut quakten; da sagte der Alte zu dem Kleinen: „mache den zweiten Vers! Hörst du sie quaken im Fluß?“ Der Sohn gab Antwort: „Kürwahr ein feltner Genuß!“ Der Vater: „Welch ein Krächzen und Stammeln!“ Der Sohn: „Wie wenn sich die Benul Melah versammeln.“ Auf einmal verstummten die Frösche, weil sie die Tritte der Spaziergänger hörten; der Vater aber sagte weiter: „Geht ihnen der Odem aus?“ Der Sohn: „Ich glaube, sie sind beim Abendschmaus“, und so hatte der Kleine immer seinen Reim aus dem Stegreif bereit. „Gewiß — setzt der Araber, der die Anekdote erzählt, hinzu — wäre es ein Erwachsener gewesen, der so improvisirte, man hätte ihn bewundern müssen; nun es aber ein kleiner Knabe war, wie viel mehr muß man ihn anstaunen!“¹⁾

Die Poesie machte den Mittelpunkt des ganzen geistigen Lebens in Andalusien aus. Mindestens sechs Jahrhunderte lang ist dieselbe mit einem Eifer und von einer so großen Menge von Individuen cultivirt worden, daß ein Verzeichniß aller spanisch-arabischen Dichter allein ganze Folianten füllen würde. Schon um die Mitte des neunten Jahrhunderts hatte sich der Geschmack an Dichtkunst so allgemein verbreitet

1) Baffart II. 350.

und selbst auf die unter muhammedanischer Herrschaft lebenden Christen ausgedehnt, daß Alvaro von Cordova klagt, seine Glaubensbrüder vernachlässigten das Lateinische gänzlich, läsen dagegen mit Begierde arabische Gedichte und Erzählungen, ja machten selbst in dieser Sprache elegantere und regelrechtere Verse, als die Araber.¹⁾ Etwa hundert Jahre später verfaßte Ibn Ferradisch seine Anthologie „die Gärten“, welche in zweihundert Kapiteln, deren jedes hundert Doppelverse zählte, ausschließlich nur Gedichte andalusischer Autoren enthielt.²⁾ Zahlreiche andere Blüthenlesen, darunter die von Ibn Chakan und von Ibn Dschannam am berühmtesten wurden, vervollständigten diese und setzten sie für die folgenden Jahrhunderte fort. Mit allen geselligen Verhältnissen, dem ganzen Sein und Treiben der Nation war die Poesie auf das innigste verwachsen. Die Höchsten wie die Niedrigsten cultivirten sie; wenn beispielsweise angeführt wird, in der Umgegend von Silves habe fast jeder Bauer die Gabe der Improvisation besessen und selbst der Ackermann hinter dem Pfluge über jedes beliebige Thema Verse gemacht³⁾, so werden uns von allen hervorragenden Chalifen und Fürsten gleichfalls einige Gedichte als Belege ihres Talents mitgetheilt, ja noch ist ein Werk vorhanden,

1) Alvaro, Indir. Iomin. in der Espana sagrada XL 273 u. 274.

2) Rastart II, 118 und Ibn Chalikun im Artikel Jusuf az Zemzumi.

3) Al Cawwini's Kosmographie II, 364.

das sich nur mit den Königen und Großen Andalusien beschäftigt, die sich durch ihre poetische Begabung hervorgethan.¹⁾ Die Frauen in den Haremen stritten mit den Männern um den Preis des Liebes²⁾; Gedichte, sich in vielfachen Verschlingungen um Wände und Säulen windend, bildeten einen Hauptschmuck der Paläste und selbst in den Staatskanzleien spielte die Dichtkunst eine Rolle. Kein noch so trockener Chronist oder Geschichtschreiber konnte sich enthalten, die Seiten seiner Bücher mit einzelnen metrischen Fragmenten zu schmücken. Männer aus den niedrigsten Ständen stiegen nur durch ihr poetisches Talent zu den höchsten Ehrenstellen, zu fürstlichem Ansehen empor; Verse gaben das Signal zu blutigen Kämpfen und entwaffneten eben so auch wieder den Zorn des Siegers; die Poesie mußte ihr Gewicht in die Waagschale legen, um diplomatischen Verhandlungen mehr Nachdruck zu verleihen; und eine glückliche Improvisation sprengte oft den Kerkler des Gefangenen oder rettete das Leben des zum Tode Verurtheilten. Standen sich zwei feindliche Heere gegenüber, so pflegten einzelne Krieger aus den Schlachtreihen hervorzutreten und ein Paar Verse zu improvisiren, in welchen sie die Gegner zum Kampfe herausforderten, worauf denn diese in demselben Metrum und mit dem nämlichen Reim antworteten.³⁾

1) *Ōwa ul Ōḡar'Ō Al Hollat*, ed. Dory.

2) *Maḡari* II, 563 und 636.

3) Dory, *recherches* 419.

Ähnliche Aufforderungen, aber nur als Uebungen des Wihes, indem Einer den Anderen zur Stegreifdichtung veranlaßte, waren auch im alltäglichen Leben gewöhnlich und Briefwechsel zwischen Freunden oder Liebenden wurden nicht selten in Versen geführt. Vielsach bediente man sich auch des sogenannten höheren Stils in gereimter Prosa, wie wir ihn aus den Makamen des Hariri kennen; es galt für ein Erforderniß der feineren Bildung, sich in demselben ausdrücken zu können, er drang in wissenschaftliche Werke und in Staatschriften ein, ja Reisepässe wurden in ihm abgefaßt.¹⁾

Die arabische Sprache verlor im Munde der Andalusier, so fern von ihrer urprünglichen Heimath, bald ihre Reinheit und artete mehr und mehr in einen Vulgär-Dialect aus, welcher sich nicht mehr an die strengen Regeln der so fein ausgebildeten Grammatik band. Ein Beduine würde an der Rede selbst des gebildetsten Spaniers viel zu tadeln gefunden haben.²⁾ Für die Schrift jedoch erhielt sich das alte Arabisch im Gebrauch; jeder, der auf höhere Bildung Anspruch machte, suchte durch das Studium der Hamasa, der Muallakat u. s. w. sich dasselbe anzueignen und ein junger Mann galt nicht für wohlgezogen, wenn er nicht eine beträchtliche Menge

1) Einen solchen Voh in gereimter Prosa ertheilte der König von Granada dem Ibn Chaldun. Journ. asiat. 1844 I. pag. 60.

2) Ruffart I. 136 und 137.

von Stücken in Poesie und Prosa auswendig gelernt hatte. Ueberdies war schon durch den Koran, mit dem jeder Muhammedaner von Jugend an bekannt und vertraut gemacht wurde, dafür gesorgt, daß die Kenntniß des unverfälschten Idioms nicht aussterben konnte. Auch wurden bereits die Kinder in der Grammatik und Poesie unterrichtet und zum Lesen der Dichter angeleitet.¹⁾

Seit der frühesten Zeit, daß sich in Spanien ein königlicher Hof befand, war dort die Dichtkunst heimisch. Im Palaste Abdurrahmans, des ersten Omajjaden, zu Cordova hatten Versammlungen Statt, an welchen der Kronprinz Hisham Theil nahm und bei denen die Gäste sich mit der Recitation von Gedichten, der Erzählung historischer Ereignisse und dem Vortrage von Lobreden auf ausgezeichnete Männer und Thaten unterhielten.²⁾ Dem Beispiele folgend, welches ihr Abnherr Jezid I. im Osten gegeben hatte, stellten die Omajjaden besoldete Hofdichter an, und an einzelnen Großen, z. B. dem Ibrahim, der sich unter der Regierung Abdallah's († 912) in Sevilla zu fast königlicher Gewalt aufgeschwungen hatte, fanden die Poeten ebenfalls freigebige Gönner.³⁾ Unter den früheren Chalifen stand der Dichter Jahja, wegen seiner Schönheit Al Gazal, die Gazelle, zu-

1) Ibn Chalkun *Prelegomena*. herausgegeben v. Quatremère III, 260 ff. und 319.

2) Al Hollat 87.

3) Dory, *Histoire* II, 315.

benannt, in großem Ansehen. Er wurde als Gesandter an verschiedene Höfe geschickt und fand wegen seines feinen Benehmens und seiner geistreichen Unterhaltung überall großen Beifall. Der Kaiser von Constantinopel drückte ihm den Wunsch aus, ihn ganz bei sich zu behalten, aber er entschuldigte sich damit, daß er ihm wegen des Weinverbots doch nicht Gesellschaft leisten könne. Einst, während Beide bei einander saßen, trat die Kaiserin, die von großer Schönheit war, zu ihnen; der Araber vermochte das Auge nicht von ihr zu wenden und zeigte sich in der Unterhaltung mit dem Kaiser so zerstreut, daß dieser ihn, ungehalten, durch den Dolmetscher nach der Ursache davon fragen ließ. Jahja erwiderte, die Schönheit der Kaiserin habe einen so überwältigenden Eindruck auf ihn gemacht, daß er für die Unterredung keinen Sinn mehr gehabt; er ergoß sich dann weiter in eine bewundernde Schilderung ihrer Reize, und als der Dolmetscher dem Kaiser seine Worte übersetzt hatte, stieg er bei letzterem noch in der Gunst, wie denn auch die Kaiserin seine Schmeichelei sehr gut aufnahm. Auf einer anderen diplomatischen Sendung an den König der Normannen machte der Dichter Glück bei dessen Gemahlin Theuda, indem er deren Schönheit in improvisirten Versen pries. Später, wegen satirischer Gedichte vom Hofe Abdurrahman's II. verbannt, begab er sich nach Bagdad und langte dort kurz nach dem Tode des großen Abu

Ruwas an, der im Orient so bewundert wurde, daß man glaubte, kein Dichter könne ihm auch nur von ferne gleich gestellt werden. Als nun Zahja sich ednst in einer literarischen Gesellschaft befand, hörte er die meisten Anwesenden verächtlich von den spanischen Dichtern sprechen. Die Unterhaltung ging dann auf den eben verstorbenen Abu Ruwas über. Zahja hatte bisher auf die Kritiken über die spanischen Dichter nichts erwidert, nun aber begann er ein Gedicht zu recitiren, das er für ein Werk des Abu Ruwas ausgab und das mit außerordentlichem Beifall aufgenommen ward. Als die Begeisterung der Zuhörer den höchsten Grad erreicht hatte, sagte er: „mäßigt euer Entzücken! diese Verse sind von mir.“ Man wollte anfänglich seiner Versicherung keinen Glauben schenken, da recitirte er seine Kasside, die mit den Worten anfängt:

Ich schöpfte meine Sünden aus dem Trunk,
Und Scham und Jugend ließ ich drin versinken.

Als er das Gedicht hergesagt hatte, fühlte sich die Gesellschaft beschämt und ging auseinander.¹⁾

Am Hofe Abdurrahman's III. lebten die berühmten Dichter Ibn Abd Nebbihi und Mondhir Ibn Said, welcher letztere dem Chalifen bei dem Empfange einer byzantinischen Gesandtschaft einen wesentlichen Dienst leistete. Als alle Würdenträger des

1) Maffari I, 629.

Reichs in dem prachtvoll geschmückten Thronsaal versammelt waren und die Gesandten ihre Schreiben in feierlicher Audienz übergeben hatten, beauftragte Abdurrahman die ausgezeichnetsten Gelehrten seiner Umgebung, in einer Rede an die Versammlung den Islām und die Macht des Chalifats zu preisen; aber sie alle verloren die Fassung und blieben stecken; da erhob sich der Dichter und hielt eine lange Rede in Versen, welche sämtliche Zuhörer zur höchsten Bewunderung hinriß und für die er vom Chalifen mit einem hohen Amt belohnt wurde.¹⁾ — Auch der mächtige Almanсур umgab sich mit Dichtern, versammelte sie in seinem Palaste zu literarischen Unterhaltungen²⁾ und ließ sich auf seinen Feldzügen von ihnen begleiten. Als die beiden vorzüglichsten derselben galten Ibn Derradsch, auch der Castilier genannt, und Jussuf ar Ramadi; noch größeres Glück am Hofe aber machte ein anderer, Namens Saïd, und zwar aus folgendem Anlaß. Schon seit lange hatte Almanсур keinen sehnlicheren Wunsch gehabt, als den Grafen Garcia Fernandez von Castilien in seine Gewalt zu bekommen und es gab kein besseres Mittel, sich bei ihm einzuschmeicheln, als daß man ihm sagte, Garcia werde bald unterliegen. Da überbrachte ihm einst Saïd einen, mit Stricken gebundenen, Hirsch als Geschenk und

1) Rastani I, 234.

2) Rik ul Nakhb p. 24.

recitirte dabei ein Gedicht, in welchem folgende Verse vorkamen:

O Talisman der Fürchtenden, o Zuflucht der Verlorenen;
O Hert für die vom Mißgeschick zur Beute Auser-
kornen!

Dein Sklav, der Rettung nur durch dich und Glück
durch dich gefunden,

Bringt diesen Hirsch dir als Geschenk, mit Stricken fest-
gebunden!

Garcia hat er ihn genannt; o möchtest du in Stricken
Den wirklichen Garcia bald, wie diesen hier, erblicken!')

Durch einen wunderbaren Zufall war nun Garcia Fernandez in der That an demselben Tage, an welchem der Dichter diesen Einfall ausführte, gefangen worden, und Almansur bezeigte seit dem Augenblicke, wo ihm die Nachricht davon kam, dem Said, dessen Vorhersagung so glücklich in Erfüllung gegangen war, großen Respect. Sich diese Gunst zu erhalten und der Eitelkeit Almansurs zu schmeicheln, wandte der Dichter alle möglichen Künste an. Einst ließ er aus allen den Beuteln, in welchen sein Gebieter ihm Geld geschickt hatte, einen Rock für seinen riesengroßen Sklaven Esfur machen. Almansur, der des seltsam Bekleideten ansichtig wurde, fragte erstaunt, weshalb denn der Diener des Hofpoeten eine solche Lumpenkleidung trage. „Herr, erwiderte Said, du

1) Wieb ut Wahib 24. H. 34 (sind dies nur einzelne aus dem längeren Gedicht hervorgehobene Verse).

hast mir schon so viele Geldgeschenke gemacht, daß ich aus den Beuteln, die sie enthielten, einen Rock für einen so großen Menschen wie Sasur haben machen lassen können.“ Almanfur lächelte zufrieden über das Compliment, daß der Dichter seiner Freigebigkeit gemacht, und ließ ihm sogleich neue Geschenke, darunter auch ein schönes Gewand für Sasur, überreichen.¹⁾ — Die bevorzugte Stellung, deren sich Said erfreute, erweckte den Neid vieler Schöngeister und es bestand im Palaste eine förmliche Verschwörung zu dessen Sturze. Nicht immer setzte Almanfur den Machinationen dieser Partei die gehörige Festigkeit entgegen und einst ließ er sich sogar bestimmen, ein Werk des Dichters, über das er viel Nachtheiliges hatte hören müssen, in den Fluß zu werfen. Said machte hierauf das Epigramm:

Nun ist mein Buch an seinem wahren Platz,
Denn in der Tiefe ruht der Perleuschatz.

Ein anderes Mal war dem Almanfur eine frühzeitige Rose, deren Kelch sich noch nicht ganz geöffnet hatte, überreicht worden. Said, der sich gerade bei ihm befand, improvisirte darauf die Verse:

Schau diese Rose, deren Kelch
Die Lust mit Moischusdunst erfüllt!
Sie gleicht der Jungfrau, die ihr Haupt,
Wenn man sie anblickt, schon verhüllt.

1) Dany, *Mémoires* III. 250.

Almansur fand großes Gefallen an diesem Epigramm. Ein Nebenbuhler Saids aber, der eben zugegen war, sagte: „die Verse sind nicht von ihm, sondern von einem Dichter aus Bagdad, den ich sie in Aegypten habe recitiren hören; ich besitze sie von seiner Hand auf die Rückseite eines Buches geschrieben.“ „So zeige sie mir!“ befahl Almansur. Jener begab sich in aller Eile zu einem durch sein Talent für die Improvisation bekannten Dichter, erzählte ihm den Fall, ließ ihn die Verse Saids in ein anderes Gedicht verflechten, schrieb dieses mit blasser Tinte und unter Nachahmung der ägyptischen Handschrift auf die Rückseite eines Buches und kehrte damit in den Palast zurück. Als Almansur das Gedicht gelesen hatte und sich für überzeugt hielt, Said habe die Verse aus ihm gestohlen, gerieth er in großen Zorn und sagte: morgen will ich ihn auf die Probe stellen, und wenn er schlecht besteht, schicke ich ihn in die Verbannung. Am folgenden Morgen wurde denn Said in den Palast beschieden; er fand dort alle Höflinge um Almansur versammelt und erblickte in einem reichgeschmückten Saal ein großes Becken, über welches Blumengewinde in Form von Bänken gespannt waren; auf diesen Bänken saßen Figuren, aus Jasmin geformt, welche Mädchen darstellten, und unter ihnen in dem Becken befand sich ein kleiner See, dessen Grund statt mit Kieseln mit Perlen bedeckt war, und in welchem eine Schlange schwamm, während ein,

aus Blumen gefornetes, Mädchen ein Boot mit goldenen Rudern auf seinen Wellen ruderte. Almanfur forderte Said auf, dies Becken und seinen Inhalt sofort in Versen zu beschreiben und so die Behauptung zu widerlegen, daß alle seine Gedichte gestohlen seien; wenn er es nicht vermöge, stehe ihm Schlimmes bevor. Said entsprach denn auch sofort der Aufforderung und improvisirte so treffliche Verse über das seltsame Becken, daß Almanfur, statt ihn zu verbannen, ihm hundert Goldstücke und hundert Kleider schenkte, zugleich ihm auch noch monatlich dreißig Goldstücke zusicherte.¹⁾

Gleicher Gunst am Hofe wie beim Volke erfreuten sich die Musiker. Abdurrahman II. lud den Sänger Zirjab aus Bagdad nach Cordova ein, ließ ihm bei seiner Ankunft, unter den höchsten Ehrenbezeugungen, eine prachtvolle Wohnung anweisen und empfing ihn dann huldvoll im Palaste, indem er ihm die Bedingungen mittheilte, unter denen er ihn an seinem Hofe zu behalten wünschte. Diese waren höchst glänzend; Zirjab sollte monatlich zweihundert Goldstücke und, außer reichlichen Naturalieferungen, jährlich noch weitere zweitausend Goldstücke an Geschenken erhalten; endlich sollte er noch den Nießbrauch einer Anzahl von Häusern, Aedern und Gärten im Capitalwerth von vierzehntausend Goldstücken

¹⁾ *Maarrat* II. 54.

haben. Erst nachdem er ihm dies großartige Anerbieten gemacht hatte, forderte Abdurrahman den Sänger auf, ihn seine Kunst hören zu lassen und, als dieser ihn befriedigt hatte, war er so entzückt von seinem Talent, daß er keinen andern mehr hören mochte. Bald wählte er Zirjib zu seinem vertrautesten Umgang und unterhielt sich mit ihm über Poesie, Geschichte, Wissenschaft und Kunst. Der Sänger besaß nämlich sehr ausgedehnte Kenntnisse; abgesehen davon, daß er die Worte und Melodien von zehntausend Liedern auswendig wußte, hatte er Astronomie und Geschichte studirt, und nichts war unterrichtender, als ihn über die verschiedenen Länder und die Sitten ihrer Bewohner reden zu hören. Doch mehr noch, als sein großes Wissen, wurde sein Geist und sein Geschmac bewundert. Sein Gesang war so bezaubernd, daß sich die Sage verbreitete, er empfangen in jeder Nacht Besuche von Genien, welche ihn Melodien lehrten. Er lebte mit fürstlichem Aufwande und ließ sich, wenn er auf der Straße erschien, von hundert Sklaven begleiten.¹⁾ — Von dem Eifer, mit welchem man Liederkunst und Instrumentenspiel betrieb, zeugt es auch, daß nicht nur theoretische Werke über Musik verfaßt wurden, sondern auch ein großes Buch der andalusischen Gesänge als Gegenstück zu jenem der orientalischen des Ali von Ispahan.²⁾

1) Maffari II, 83. — Dony, histoire II, 91 ff.

2) Maffari II, 125.

Der Cancionero des Alfonso de Baena, in welchem von einer maurischen Juglarena die Rede ist, und das Gedicht des Erzpriesters von Hita, welches der Tanzlieder und Waffenhauer maurischer Sängerrinnen erwähnt, begünstigen die Vermuthung, daß Sängervereen unter den Arabern sei dem der Castilianer und Provençalen ähnlich gewesen. Eben so bot im eilften Jahrhundert, nach dem Sturze der Omajjaden, auch das Leben der arabischen Dichter viel Analogien mit dem der Troubadours dar. Alle die kleinen Höfe, von denen Spanien damals wimmelte, wären ihren Gebietern öde erschienen, wenn die Poesie sie nicht verschönert hätte. Gleich ihren Brüdern in der Provence von Ort zu Ort ziehend, und gegen reichliche Lobspenden reichlichen Lohn eintauschend, umschwärmten daher die Dichter die Schlösser der Fürsten und Sitze der Großen. War einer der kleinen Souveraine durch eine vorzügliche Kasside gefeiert worden, so entstand unter den anderen eine wahre Eifersucht; sie hatten, wie ein Araber sagt, keinen größeren Ehrgeiz, als daß es heißen möchte: der und der Gelehrte befindet sich bei dem und dem König, oder der und der Dichter ist der Vertraute des und des Königs.¹⁾ Von ihrer Freigebigkeit, sobald es galt, sich für gute Verse zu ihrer Verherrlichung dankbar zu zeigen, nur ein Beispiel. Ibn

1) *MaMori* II. 126.

Scharaf, welcher ein Dorf als Lehen besaß, gerieth einst mit einem Steuereintreiber in Streit, weil dieser zu große Abgaben von ihm forderte. Er begab sich deshalb zu Motahim, König von Almeria, um bei ihm Recht zu suchen und trug ihm ein Gedicht vor, welches folgende Stelle enthielt:

Seit Dieser herrscht, wagt Keiner mehr, daß er den Dolch
zum Norden zücke,

Nur schöne Mädchen schleudern noch die scharfen Dolche
ihrer Blicke.

Den König entzückten diese Verse dermaßen, daß er den Dichter fragte, wie viel Häuser (arabisch: Beit) sein Dorf enthalte, und, als dieser die Zahl derselben auf fünfzig angegeben hatte, fortfuhr: „Wohlan, zum Lohn für dies Eine Verspaar (arabisch gleichfalls Beit) will ich Dir sie alle zum freien Eigenthum verleihen und kein Steuereintreiber soll künftig Abgaben von Dir erheben.¹⁾ — Waren nun unzweifelhaft Ruhm- und Gewinnsucht die Triebfedern, welche manchen Dichter zu den Fürstensitzen führten und wird sogar von Einem berichtet, daß er ein Loblied nie für weniger als hundert Goldstücke verfaßt habe,²⁾ so darf man doch nicht annehmen, Habgier sei durchgehends das einzige Motiv gewesen. Es war ein frohes, genußvolles Leben an jenen Höfen, zum heiteren Gedankenaustausch und zum Wettstreit

1) Dozy, Recherches.

2) Maffart II, 136.

in der schönen Kunst begegneten sich dort gleichgestimmte Geister. In den schönen andalusischen Sommernächten lag man bei'm Mondschein in einem der reizenden Gartenhöfe des Palastes auf weiche Polster hingestreckt, erzählte Märchen, übte sich in schlagfertigen Gegentreten und improvisirte Verse, während der Springbrunnen plätscherte und der laue Nachtwind Blüthenduft heranwehte. Vertraulich gesellte sich der Fürst zu seinen Gästen, ließ den Becher im Kreise gehen und wagte wohl, selbst mit den Meistern des Liedes in die Schranken zu treten. Auch fanden bei festlichen Gelegenheiten poetische Wettkämpfe Statt, wie denn der König von Granada solche am Geburtstage des Propheten veranstaltete.¹⁾

Die hohe Anerkennung auch den andalusischen Dichtern zu Theil werden mochte, so trugen doch

1) Lebensgeschichte des Ibn Chaldun im Journ. asiat. 1844. Ob es hier zwar nur davon die Rede, die Dichter hätten an Muhammeds Geburtstage ihre Gedichte bei einem Festtage vorgetragen, die Hinzufügung aber, es sei dies in der bei den andalusianischen Fürsten üblichen Art geschehen, läßt auf poetische Wettkämpfe schließen. Leo Africanus erzählt nämlich: „Die Dichter zu Reg versammelten jährlich Gedichte zum Lobe Muhammed's, verhänglich an dessen Geburtstage; dann nämlich trümen sie schon früh Morgens an dem Orte zusammen, wo der oberste der Beamten seine Wohnung hat und recitiren nach der Reihe, indem sie dessen erhöhten Sitz beweißen, vor einer großen Versammlung ihre Gedichte; denjenigen, dessen Gedicht als das eleganteste und schlagendste anerkannt wird, ruft man dann für das Jahr zum Dichterkönig aus. So lange noch die Morisken herrschten, betraf der jedesmalige König die Gescherten und Schöngedichter, so viele davon in der Stadt waren, in sein Schick, bereitere ihnen einen prächtigen Empfang und ließ jeden in seiner Gegenwart von einem erhöhten Platz sein Gedicht auf Muhammed vortragen; wer dann, nach Alter, Uebel, Siegerr war, ward vom Könige mit einem prächtigen Reife, einer Ullavin, hundert Gold'siden und dem Gewande, das der König selbst getragen, belohnt.“ *Leo Africani Africa. Lugd. Batav. 1633, pag. 332.*

manche spanische Gelehrte eine gewisse Geringschätzung gegen sie zur Schau und behaupteten, der Orient allein sei die wahre Heimat der Poesie. Ein Schriftsteller des 12ten Jahrhunderts kennzeichnet diese Ungerechtigkeit mit scharfen Worten, indem er sagt, die spanischen Litterarhistoriker richteten ihr Augenmerk einzig auf die Autoren des Ostens; wenn dort ein Kabe krächzte oder in dem entlegensten Theile von Syrien und Irak eine Mücke summt, so knieten sie davor, wie vor einem Idol, nieder, während sie Schriften und Gedichte, welche das Licht in Andalusien erblickten, für weniger als nichts hielten; und dennoch habe Spanien, wenn auch von den übrigen Ländern des Islam so weit entlegen, von jeher Männer hervorgebracht, die sich in der Poesie wie in der schönen Prosa ausgezeichnet; dennoch könne Andalusien, obgleich dasselbe die letzte der mohammedanischen Eroberungen, obgleich es rings vom Meere, von Franken und Gothen umgeben sei, sich zahlreicher Dichter rühmen, deren Werke an Glanz mit Mond und Sonne wetteiferten.¹⁾ — Allein wenn, von Eucht nach dem Fremdländischen verblendet, mancher Bewohner Spaniens die einheimischen Talente verkannt haben mag, so genossen dagegen im Orient verschiedene andalusische Dichter eines großen Ruhmes und wurden den besten der morgenländischen an die Seite

1) *Loel de Abulodidie*, ed. Dozy III, 50 B.

gestellt. So erhielt Ibn Zeidun den Beinamen „der Bothori des Occident's“, ¹⁾ so zeichnete man jeden der drei Dichter Ibn Hani, Zuffus ar-Remmadi und Ibn Derradsch durch das Epithet „der Motenebbi des Westens“ aus, ²⁾ und Motenebbi selbst soll, als er die Gedichte eines Spanier's recitiren hörte, begeistert ausgerufen haben: „Dieses Volk ist im hohen Grade poetisch begabt!“ ³⁾ Abu Nuwas, der große Sänger des Weines und des heiteren Lebensgenusses aus der Zeit des Harun Ar Raschid forderte einen Spanier, der nach Bagdad kam, auf, ihm Verse von Andalusiern zu recitiren ⁴⁾ und ein Bewohner des fernen Chorasän drückte in dem literarischen Cirkel des berühmten Sevillaners Ibn Zohr seine Bewunderung für dieselben aus, indem er die Worte des Motenebbi:

„Ich sagte: Groß ist Allah! als im Westen diese Sonnen sich erhoben“,

auf die Dichter Spaniens bezog. ⁵⁾

Diese Anekdoten sind zugleich interessant, weil sie uns an die unermessliche Ausdehnung des Gebietes erinnern, auf welchem damals die arabische Literatur blühte. Vom Ganges bis an die Tajemündung und vom Taurus bis an den Niger ward arabisch ge-

1) Catalogus Bibl. Lugd. ed. Dozy I, 243.

2) Ibn Chalkif in den drei Werken.

3) Dozy in Akhad. I, pag. VIII.

4) Maffari II, 151.

5) Derj II, 150.

richtet, und der rege Reiseverkehr auf diesem ungeheuern Länderstrich machte jede bedeutende neue Erscheinung bald zu einem Gemeingut aller der Völker, welche mit dem Islam die Sprache des Koran angenommen hatten. Durch die Karawanen, die alljährlich von den äußersten Gränzen der muhammedanischen Welt nach der Geburtsstätte des Propheten zogen, ward Mekka zu einem großen Markt, auf dem die entferntesten Länder ihre literarischen Erzeugnisse mit einander austauschten, und so konnte ein Werk, das am Fuße der Sierra Morena entstanden war, leicht binnen kurzer Zeit seinen Weg bis in die Thäler des indischen Kaukasus finden.

III.

Lieder, die in den zauberischen Hallen der andalusischen Schlösser, in den Arabesken-geschmückten Säulengängen und hängenden Gärten von Az-Zahra erschellen, deren Klang sich mit dem Brunnentrieseeln und dem Geslöte der Nachtigallen des Generalife gemischt, wer sollte nicht begierig sein, sie kennen zu lernen? Wie überall, wo die Araber ihren Fuß auf spanischen Boden setzten, Leben und Wasserfülle emporsprudelte, Sphomere und Granate, Banane und Zuckerrohr sich zum grünenden Labyrinth verschlangen und selbst der Stein in bunten Farben ausblühte, so — wird man glauben — müsse auch ihre Dichtung an sinnbestrickendem Duft und Schmelz mit den Schattenhainen der Huerta von Valencia, an reichem Glanze mit den Arkaden und Zadenbogen der Alhambra wetteifern. Steigern noch wird sich das Verlangen, sie kennen zu lernen, durch die Vermuthung, sie sei von dem ritterlichen Geiste durchdrungen, welcher dem muhammedanischen Leben in Spanien ein charakteristisches Gepräge verleiht, der Himmel des Abendlandes habe zu der Mitgift ihrer Heimat, der Pracht und Fülle des Orients, größere Klarheit und

Besonnenheit gefügt und sie unsrer Empfindungsweise näher gerückt.

Diese Erwartung wird nicht völlig getäuscht werden. Wir begegnen unter den Erzeugnissen der spanisch-arabischen Poesie manchen, welche ein, dem unsrigen auffallend verwandtes Gefühl verrathen und Anschauungen enthalten, wie sie nicht in Altarabien, sondern erst unter dem erweiterten Horizont des Occidentals entstehen konnten. Indessen darf man die derartige Erwartung nicht zu hoch spannen. Den Arabern blieb zu allen Zeiten und in den fernsten Weltgegenden, wohin ihre Eroberungszüge sie getragen, die Erinnerung an ihr ursprüngliches Vaterland lebendig. Nachdem die Halbinsel des Sinai in Barbarei zurückgesunken war, blickten sie von den leuchtenden Pflanzstätten der Cultur, die sie im äußersten Osten wie am Saum des atlantischen Meers gestiftet, doch immer auf jene, als auf die Mutter ihrer Bildung, zurück. Die Geschichte ihrer Vorfahren war ihnen von Jugend auf vertraut und die Pilgerfahrt nach den heiligen Plätzen ihrer Religion, die fast jeder unternahm, ließ das Gefühl des Zusammenhanges mit der alten Heimat nie in ihnen erkalten; daher flossen auch in ihre Gedichte häufige Anspielungen auf die Traditionen, die Helden und Localitäten des alten Arabien, Bilder des Nomadenlebens und Schilderungen der Wüste. Ueberdies galten ihnen die Muassalat und Hamasa als unübertreffliche

Verbilder und Viele glaubten, am Sichersten zur Classicität zu gelangen, wenn sie möglichst in deren Style dichteten. Die überschwängliche Bewunderung, welche diesen Gedichten in Andalusien gezollt wurde, die Flut von Nachahmungen, welche sie hervorriefen, veranlaßten den Anthologen Ibn Dschami zu der unmuthig spottenden Aeußerung, die ewige Wiederholung des schon so oft Gesagten sei langweilig; es erzeuge Ueberdruß, beständig von den „Trümmern der Wohnung Ghawla's“ singen zu hören, das „Macht Halt, ihr Freunde, damit wir weinen!“ müsse doch endlich für abgedroschen angesehen werden; was jenes „Ist dies die Spur Umm Afa's?“ anbetreffe, so könne man es allerdings für ausgemacht annehmen, daß die Spur einer so lange Dahingegangenen verschwunden sei; aber eben so gewiß seien jenen alten Dichtern viele schöne Gedanken fremd geblieben, sie hätten den späteren noch manche, von ihnen nicht behandelte Stoffe übrig gelassen; nicht deshalb könne Einer so unbedingt für vortrefflich gelten, weil er begraben sei.¹⁾ Erhält nun ein Theil der spanisch-arabischen Poesie schon durch die, aus den persisch-lamischen Gedichten entlehnten Formen, Ideen und Bilder viel für uns Fremdes, so vermehrt diese Fremdartigkeit sich noch durch das große Gewicht, das in ihr auf die Technik und den sprachlichen Theil gelegt

1) *Lecl. de Abhididie* ed. Dozy III, 58.

wurde. Wie die Bewohner der pyrenäischen Halbinsel stolz auf ihre philologischen Kenntnisse waren und ein specielles Studium daraus machten, in alle Subtilitäten der arabischen Schriftsprache einzubringen¹⁾, so mußten auch ihre Dichter vor Allem feingebildete Grammatiker sein, und das Verdienst derselben wurde eben so sehr nach der Vollendung des Styls und der Virtuosität, mit welcher sie den unendlichen Reichthum des arabischen Wörterschazes beherrschten, geschätzt, wie nach dem Inhalt ihrer Werke. So priesen arabische Anthologen und Kritiker oft einzelne Verse, die uns von sehr geringem Gehalt zu sein scheinen, als unvergleichlich, und erzählen, sie lebten in Aller Munde, während wir einen solchen Ruhm kaum begreifen können. Die Erklärung kann hier nur in glücklichen Wendungen des Ausdrucks, in der Vollkommenheit der Form gesucht werden; nicht sowohl der dichterischen Kraft, als der philologischen und metrischen Kunst des Verfassers gilt die Bewunderung. Solche technischen Schönheiten der Poesie, die mehr für das Ohr als für den Geist Geltung haben, vermag aber vollkommen nur das Volk, bei dem sie einheimisch ist, zu würdigen und zu genießen; ein Theil dessen, was die Araber in manchen gefeierten Meisterstücken ihrer Literatur entzückt, ist mithin für uns eine todte Masse. Aber mehr; die

1) Ibn Chaldun's Prolegomena III, 319.

Leidenschaft für Sprachkünste und grammatische Subtilitäten hat den arabischen Dichtern des Occidents wie des Orients oft Verse dictirt, deren einziges Verdienst in der überwundenen Schwierigkeit besteht, die von seltenen, ohne einen Commentar nicht verständlichen Worten und Wendungen wimmeln und nur als eine sinnreiche Sylbenzusammenstellung angesehen werden können, in der man einen poetischen Gehalt nicht suchen darf. Dazu kommt die, ihnen Allen in höherem oder geringerem Grade eigene Sucht zu weithergehenden Gleichnissen und Metaphern, seltsamen Antithesen und hyperbolischen Ausdrücken aller Art. Dieser Hang scheint den Arabern angeboren zu sein. Es ist ein Irrthum, wenn man die vorislamischen Dichter wegen ihres einfachen, von gesuchten Bildern freien Styles lobt, dagegen den späteren vorwirft, Affectation und Ungeschmack erst eingeführt zu haben; schon Amrullais haßt in seiner Muallaka, die wenigstens fünfzig Jahre vor Muhammeds Geburt geschrieben ist, nach Entlegenem, wenn er z. B. die Brust seiner Geliebten mit einem polirten Spiegel oder einem Straußenei, ihre Hand mit den Zweigen eines Palmbaums vergleicht und von seinem Koffe sagt, es bewege sich wie der Kreisel in der Hand des Knaben. Doch ging die spätere Zeit in derselben Richtung noch über die frühere hinaus; die nämlichen Stoffe waren schon so oft behandelt worden, daß sie an sich nicht mehr interessiren konnten,

man suchte daher durch ungewöhnliche Darstellungsweise ihnen neues Interesse zu verleihen. Freilich darf nicht Alles hierher gerechnet und der Geschmacklosigkeit geziehen werden, was uns auf den ersten Blick seltsam erscheint, weil es bei keinem unserer und vielleicht bei keinem europäischen Dichter vorkommt. Wenn z. B. von den Arabern die Welle mit ihrem strömenden Regen als Bild der Großmuth und Freigebigkeit gebraucht wird, so ist dieses Gleichniß richtig gewählt, weil das erquickende Nash, das sie ausschüttet, von den im Sonnenbrand lechzenden Orientalen und Andalusiern als größte Wohlthat ersehnt wird. Eben so wenig, wie wunderlich es uns auch scheinen mag, kann man es fehlerhaft nennen, wenn sie die Zähne wegen ihrer Weiße und Feuchtigkeit mit Hagelschlossen, den weißen Teint der Geliebten mit Kampher vergleichen und den Vorsprung eines Berges dessen Nase nennen. Jede Sprache hat hierin ihre eigenen Conventionen und an sich läßt sich nicht absehen, weshalb diese Bilder unstatthafter sein sollen, als manche uns geläufige; indessen tragen sie doch bei, der Poesie, in welcher sie vorkommen, einen für uns fremdartigen Charakter zu geben. Bedenklicher schon ist der Vergleich von schwarzem Haar mit dem Laube der Myrthe, von Locken mit Skorpionen, weil hier der Vergleichungspunkt nicht recht in's Auge springt; und eben so der Segenswunsch: „reichlich möge dich, theures Haus, der

Wollen Regen beziehen“, da reichliche Regengüsse wohl den durstenden Menschen und Feldern willkommen sein mögen, aber unter allen Himmelsstrichen den Häusern nachtheilig sind. Wird aber endlich die Narzisse metaphorisch für das Auge gebraucht, weil ihr dünner Stengel, der sich matt unter der Blüthe beugt, an das Schmächten der Augen erinnern soll, werden geschlängelte Locken mit Buchstaben des Alphabets, und Schönheitsmale auf der Wange mit Ameisen verglichen, die nach dem Honig des Mundes hinkriechen, so sind diese Bilder theils falsch, weil der Vergleichungspunkt ungenügend ist, theils geschmackwidrig.

In Bezug auf die künstlerische Composition legten die spanischen Araber sich keine strengeren Gesetze auf, als ihre Vorgänger im Osten. Volle Einheit kann mehrentheils nur ihren kleinen Liedern nachgerühmt werden, wo der starke Impuls des Gefühls sie dieselbe unbewußt erreichen ließ; in Gedichten größeren Umfangs dagegen führten sie die Grundidee in ihrer Herrschaft über alle Theile selten mit der Energie durch, welche allein ein harmonisches Ganze zu schaffen vermag. Da hier oft nur ein Aneinanderreihen von Gedanken und Bildern nach einem mehr äußerlichen Zusammenhange Statt gefunden hat, pflegen auch die Anthologen einzelne Stellen nicht als Bruchstücke, sondern als für sich bestehend hervorzuheben; wird ferner das nämliche Gedicht von ver-

schiedenen Schriftstellern angeführt, so findet sich fast immer, daß die Zahl und Reihenfolge der Verse variiert; und doch erscheint durch den Ausfall oder die Versetzung ganzer Zeilen der Zusammenhang nicht als wesentlich gestört. Diese Loderheit der Composition hängt mit einer den Arabern, wie es scheint, tief eingepflanzten Eigenheit des Geistes zusammen, wonach sie sich vor Allem zur Betrachtung von Einzelheiten hingezogen fühlen, während des Verweilens bei denselben aber nur zu leicht das Ganze aus dem Auge verlieren. War es ihnen mithin durch ihre Naturanlage schwer gemacht, sich zu einem weiten Ueberblick über einen Stoff zu erheben, und besaßen sie kein einheimisches Vorbild kunstvollerer Composition, so lernten sie auch aus fremden Literaturen die Schönheiten der kraftvollen Durchführung eines großen Plans nie kennen. Zu allen Zeiten und überall ist ihnen die Poesie anderer Völker vollkommen unbekannt geblieben, keiner ihrer Autoren verräth eine derartige Kenntniß und es läßt sich mit Zuversicht behaupten, daß selbst ihr geistvollster und gelehrtester Schriftsteller, Ibn Chaldun, nur von Hörensagen spricht, wenn er sein Kapitel über die Poesie der Araber mit der Bemerkung einleitet, auch bei anderen Nationen, namentlich den Persern und Griechen, habe die Dichtkunst geblüht, wie denn Aristoteles den Homer nenne und preise.¹⁾ Die vielbesprochene Pflege

1) Ibn Chaldun's Prolegomena III, 359.

der griechischen Literatur durch die spanischen Araber beschränkt sich auf philosophische und streng-wissenschaftliche Werke, die sie aus syrischen Uebersetzungen in ihre Sprache übertrugen und dann commentirten. In Bezug auf Alles, was nicht diese Fachwissenschaften betrifft, auf Geschichte und Mythologie der alten Völker, blieben sie in der größten Unwissenheit. Ihre Geschichtschreiber erzählen z. B. in *Italia* bei Sevilla sei die wunderbar schöne Marmorgruppe eines jungen Weibes und eines, von einer Schlange verfolgten, Knaben ausgegraben worden, ihre Dichter besingen diese Gruppe, aber von einer Venus und einem Amor, welche sie offenbar darstellte, haben weder die Einen noch die Anderen je gehört.¹⁾ Ihr, in Allem, was die muhammedanischen Länder betrifft, so gut unterrichteter Geograph *Al Bekri* hält eine lateinische oder punische Grabinschrift, die unter den Ruinen von Carthago gefunden worden, für eine himjaritische und nennt Hannibal einen König von Afrika.²⁾ Der große Philosoph *Ibn Roschd* oder *Averroes* endlich führt in seiner Paraphrase der Aristotelischen Poetik statt griechischer Dichter den *Antara*, *Amr ul Kais*, *Motenebbi* u. s. w. an und hat so wenig irgend einen Begriff von griechischer Literatur, daß er die Tragödie als die „Kunst zu leben“, die Komödie als die „Kunst zu tadeln“

1) *Raffari* I, 99 u. 350.

2) *Al Bekri*, herausg. von *Giese*, 45 u. 42.

definirt und auf diese Theorie hin Tragödien und Komödien in den panegyrischen und satyrischen Gedichten der Araber findet.¹⁾

Hat nach dem Gesagten die Poesie der Araber in Spanien viele Züge mit der ihrer Stammesbrüder im Orient gemein, so konnte doch das neue Lokal auf andalusischem Boden nicht ohne Einfluß auf sie bleiben. Die Dichter vermochten bei aller ihrer Bewunderung der Hamasa und Muallakat und bei aller Neigung zur Nachahmung der alten Muster die neuen Stoffe des Liebes, die sich ihnen darboten, nicht abzuweisen. Nicht mehr bloß Streitigkeiten zwischen Stamm und Stamm, oder Fehden um Weideplätze hatten sie jetzt zu bezingen, sondern den großen Kampf des Islams gegen die vereinigten Heere des Abendlandes; statt die Zeitgenossen zur Blutrache wegen eines ermordeten Verwandten aufzurufen, mußten sie jetzt ein ganzes Volk zur Vertheidigung des schönen Andalusien entflammen, aus dem die Glaubensfeinde sie zu verjagen drohten. Neben Wüstenfahrten und verödeten Wohnungen der Geliebten, die aus Convention noch immer ihren Platz in der Kasside einnahmen, galt es nun, lachende Gärten voll Orangenduft, rinnende Bäche mit lorbeerbekränzten Ufern, mittägliches Rasten unter den Schattendächern des Granathains und nächtliche Lustfahrten auf dem Gna-

1) Renan, Averroës et l'Averroïsme pag. 36.

balquivir zu schildern. Unvermeidlich wurden den Dichtern durch diese neuen Stoffe auch fremde, ihren Vätern unbekannte Bilder zugeführt, und eben so mußte der völlig veränderte Zustand der Civilisation einen Abdruck in ihren Versen finden. Andalusier auf dem Höhepunkte geselliger und wissenschaftlicher Kultur, feingebildete Höflinge, die in die Schulen Aristotelischer Weltweisheit gegangen waren, konnten nicht mehr denken und fühlen wie rohe Wanderhirten. Wenn manche ihrer Rassiden nicht nur der Form und dem Ausdruck nach denen der Alt-Araber ähneln, sondern auch sich in deren Ideen- und Empfindungskreise bewegen, so ist daher anzunehmen, daß die Verfasser besser mit den blindverehrten Meisterstücken eines Antara und Lebid wetteifern zu können glaubten, indem sie die Einflüsse ihrer Zeit und Umgebung möglichst fern von sich hielten. Glücklicher Weise sind diese verfehlten Versuche, unter Verläugnung der Gegenwart Styl und Geist vergangener Jahrhunderte zu copiren, nicht das einzige, was die Literatur der spanischen Araber besitzet. Schon da, wo ihre Dichter die vorislamische Poesie vor Augen hatten und sich die Entlehnungen aus ihr zum Verdienst anrechneten, ergossen sich ihnen nicht selten unvermerkt neue Anschauungen in die alte Form; in anderen Compositionen aber folgten sie rückhaltlos den Eingebungen ihres eigenen Geistes und Herzens, schilderten, statt aus Büchern zu schöpfen, Selbst-Erlebtes und Ge-

fühltes. Diese letzteren Gedichte nun werden besonders unsere Aufmerksamkeit verdienen und in ihnen vor allen diejenigen Züge, welche die Poesie des Abendlandes von der des Ostens unterscheiden, und die Araber als Europäer zeigen. Wenn wir hier in semitischen Lauten und unter vielen Anklängen an den Orient den Preis der grünen Fluren und rin-
nenden Bäche Andalusiens, den Ausdruck von Liebes-
gefühlen vernehmen, wie sie zarter kein Minnesänger
ausgesprochen hat, so wird es uns bisweilen sein, als
hörten wir zugleich mit dem Rauschen der morgen-
ländischen Palme das Säuseln des Abendwindes, der
durch die Hesperidenhaine des Westens weht.

Gleich ihrer Sprache, welche die reichen malenden
Zusammenstellungen der indogermanischen nicht kennt,
sondern, wesentlich innerlich, die Worte durch Hinzufü-
gung einzelner Buchstaben zu den Wurzellauteu,
durch Veränderungen in den Accenten und Vokalen
bildet, trägt die ganze schaffende Thätigkeit der Ara-
ber einen subjectiven Charakter. Ueberall sprechen
sie vorzugsweise ihr Seelenleben aus, ziehen die
Dinge der Außenwelt in dasselbe hinein und zeigen
wenig Reizung, der Wirklichkeit fest ins Auge zu
sehen, um die Natur in scharfen und bestimmten Um-
rissen darzustellen, oder sich in die Individualität
Anderer zu vertiefen und Menschen oder Lebensver-
hältnisse gegenständlich zu schildern. Hiernach muß-
ten diejenigen Formen der Poesie, welche ein Heraus-

treten aus sich selbst und gestaltende Kraft verlangen, ihnen am fernsten liegen. Daß dramatische Versuche auch nur jener untergeordneten Art, wie sie bei anderen muhammedanischen Völkern vorkommen, auf spanischem Boden von ihnen gemacht worden wären, läßt sich aus den bis jetzt zugänglichen Quellschriftenstellern nicht beweisen.¹⁾ Die erzählende Dichtung

1) Die, von dem völlig unzuverlässigen Casiri angeführte, Comedia do equo vendito auf dem Secular ist nach der Aussage des trefflichen Orientalisten Joseph Müller, der das Manuscript untersuchte, ägyptischen Ursprungs, und ganz „ein Versuch, aus den in Aegypten gebräuchlichen Puppenspielen oder eigentlich ombra chinoisa ein Product literarischen Charakters herauszubringen. Eigentlich sind es drei Darstellungen, die nach dem Manuscript bietet; zuerst handelt es sich bloß um die erste, die Geschichte eines lächerlichen Mamluken-Liçziere, der von einer Reise aus Asien an die Ufer des Nil zurückkehrend, zu seinem Heimweh eine große Veränderung der Dinge wahrnimmt, strengere Sitten und besonders nachdrückliche Aufrechterhaltung des Verbots des Weintrinkens. Nach vielen Klagen in Prosa und Versen, nebst Recapitulation seines früheren Lebenswandels in einem Gespräch mit einer Art Vollknecht und anderen Personen, entschließt er sich, in den Stand der Ehe zu treten und seinem Sündenleben zu entsagen. Eine gute Bekannte aus früherer Zeit soll ihm die Gemahlin ausfinden. Die Kupplerin thut ihm den Gefallen, und nachdem alle Formalitäten erfüllt sind und die junge Frau entschleiert wird, zeigt sich diese dem entsetzten Liçziere als ein Mäuer von Häßlichkeit. Auf seiner Ehemacht erwacht, entschließt er sich, eine fromme Wallfahrt nach Mekka zu machen, von welcher er wahrscheinlich als derselbe Sündenmenich, wenn nicht noch lasterhafter, zurückkehren wird. Der Irrthum Casiri's, als handle die ganze Comedia do equo vendito, rühre daher, weil wirklich unter den Puppenstücken des Mamluken auch der erwähnt wird, daß er ein von dem Begir ihm aus Mekken geschenktes Pferd auf schändliche Weise verlor. — Im Casiri'schen Catalog — führt J. Müller fort — ist noch ein anderes dialogisirtes Werk von vierzig Interlocutores angeführt. Obwohl ich bestimmte Gründe habe, auch dieses Stück nicht für spanisch zu halten, so hätte ich es doch gern näher angesehen. Aber es ist nicht mehr vorhanden, wie so viele andere Manuscripte, und denen ich einige Andeutungen mit Recht erwartet hatte. Nicht weniger als zwanzig Nummern habe ich vergeblich verlangt; es findet sich keine Spur mehr davon. Seit Philip II. haben wohl 1400 Mönche das Secular bemerkt, aber kein einziger hat jemals die Gelegenheit benützt, aus dem früher so reichen Schatz orientalischer Handschriften etwas zu bearbeiten, wohl aber haben sie diese Schätze auf gewöhnliche Weise verschwendet.“

blieb ihnen zwar, wie wir später näher sehen werden, nicht völlig fremd, doch haben sie kein eigentliches Epos hervorgebracht. In der Lyrik vereinigten sich daher alle ihre poetischen Kräfte, in sie strömten sie aus was in Leid und Lust ihr Herz bewegte; und in diesem Bette hat der Strom der Poesie auf andalusischem Boden in überschwänglicher Fülle gefluthet.

Prachtvolle Diction, Glanz und Kühnheit der Bilder zeichnet im Allgemeinen die lyrischen Ergüsse der spanisch-arabischen Dichter aus. Doch ist dies auch die Klippe, an der sie leicht scheitern. Statt dem Gedanken Ausdruck zu leihen und das Herz reden zu lassen, überschütten sie uns nur zu oft mit einem Schwall glänzender Worte und schimmernder Bilder. Als wäre es nicht genug, zu rühren, gehen sie darauf aus, auch zu blenden und ihre Verse gleichen dann in dem bunten, blizenden Farbenpiel ihrer Metaphern einem Feuerwerk, das, im Dunkeln aufsteigend und wieder verschwindend, die Sinne zwar momentan durch seine Pracht entzückt, aber keine dauerhaften Eindrücke zurückläßt. Die Sucht zu gefallen oder berühmte Nebenbuhler in der Kunst zu übertreffen hat auf diese Art viele ihrer Compositionen verdorben; ihr Erfolg ist daher gewöhnlich da am größten, wo sie ihn am wenigsten suchen und ihr Ehrgeiz nicht mit ins Spiel kommt, sondern die drängende Gewalt des Augenblicks sie ein wahres Gefühl in ungekünstelten Worten aussprechen läßt.

Die von ihnen behandelten Gegenstände sind der mannichfaltigsten Art. Sie besingen die Freuden der beglückten und die Schmerzen der unglücklichen Liebe, malen mit den weichsten Farben die Wonnen einer zärtlichen Zusammenkunft und beklagen in leidenschaftlichen Klängen das Weh der Trennung. Die herrliche Natur Andalusiens begeistert sie zum Preise seiner Wälder, Ströme und üppigen Gefilde oder läßt sie sich in sinnende Betrachtung seiner glühenden Sonnenuntergänge und sternhellen Nächte verlieren; dann aber steigen wieder Erinnerungen an die alte Heimat ihres Stammes in ihnen auf, wo sie unstät über brennende Sandflächen hinfirrten. Schwärmerischer Glaubenseifer bricht wie der Glutwind der Wüste aus ihrem Munde, doch athmen andere ihrer religiösen Gedichte auch milde Andacht und Sehnsucht nach dem Unendlichen. Mit feurigen Worten rufen sie Fürsten und Volk zum heiligen Kriege auf, jubeln den Siegern zu, stimmen über den Gefallenen das Todtenlied an und wehklagen über die von den Feinden eroberten Städte, die in Kirchen umgewandelten Moscheen und das Jammerschicksal der Gefangenen, die sich aus dem rauhen Christenlande umsonst nach den blühenden Ufern des Jenseits zurücksehnen. Sie preisen die Großmut und Macht der Fürsten, die Pracht ihrer Paläste, die Herrlichkeit ihrer Gärten, ziehen mit ihnen ins Feld hinaus und schildern die blühenden Schwerter, die

mit Blut getränkten Lagen, die windschnellen Rosse. Weingefüllte Becher, die beim Mahle kreisen, wie nächtliche Wasserfahrten bei Fackellicht werden in ihren Liedern gefeiert; sie beschreiben den Wechsel der Jahreszeiten, die murmelnden Bäche, die im Winde schwankenden Zweige, die Tropfen Thaues an den Blumen, den Mondstrahl, der sich auf den Wellen wiegt, und machen Verse auf das Meer, den Himmel und die Plejaden, wie auf Rosen und Narzissen, Drangen und Granaten. Eben so halten sie Epigramme für jeden der Gegenstände bereit, mit denen ein raffinirter Luxus die Wohnungen der Vornehmen ausschmückte, für Statuetten von Bronze oder Ambra, prächtige Vasen, Brunnenbeden, Marmorbäder und wasserspeiende Löwen. Ihre moralischen und philosophischen Gedichte verbreiten sich über die Glückseligkeit des irdischen Daseins und die Wandelbarkeit des Glücks, über das Verhängniß, dem kein Mensch entfliehen kann, die Nichtigkeit der weltlichen Güter und den Werth der Tugend und Wissenschaft. Mit Vorliebe verleihen sie kleinen anmuthigen Situationen Dauer, indem sie ein nächtliches Stellbildein, eine im Kreise von Sängern verlebte frohe Stunde, eine Schöne, wie sie Früchte vom Baume pflückt, einen jungen Schenken, der den Wein kredenzt und Aehnliches darstellen. Die verschiedenen Städte und Landstriche Spaniens mit ihren Moscheen, Brücken, Wasserleitungen, Villen und sonst-

gen Prachtgebäuden werden von ihnen verherrlicht. Zahllose ihrer Verse endlich sind durch besondere Vorgänge im Leben der Verfasser, durch bestimmte Anregungen des Moments hervorgerufen, Improvisationen, wie sie die älteste Form der semitischen Poesie ausmachen.

IV.

Die Stellung der Frauen in Spanien war eine freiere, als irgend sonst unter den Muhammedanern. An der ganzen geistigen Bildung ihrer Zeit nahmen sie Theil, und die Zahl derer, welche sich durch wissenschaftliche Werke Ruhm erwarben oder wetteifernd mit den Männern um den Preis des Liebes rangen, ist nicht gering. Solche höhere Cultur bewirkte, daß ihnen eine Achtung gezollt wurde, wie der moslimische Orient sie kaum gekannt hat; wenn dort, mit seltenen Ausnahmen, die Liebe bloß auf sinnlichen Reiz gegründet ist, so trat hier eine tiefere Seelenneigung hinzu, um das Verhältniß zwischen Mann und Weib zu adeln. Nicht selten übten Talent und Wissen einer Schönen gleich mächtige Anziehungskraft auf ihre Verehrer, wie ihre Körperreize, und eben so oft bildete gemeinsamer Hang zur Musik oder Poesie das Band, das die Herzen aneinander fesselte.¹⁾

Dem Gefagten entsprechend, zeigen die Liebesgedichte der spanischen Araber zum Theil eine übertra-

1) Wallart II, 696 ff.

schende Innigkeit der Empfindung; einige derselben sprechen eine glühende Verehrung des Weibes aus, wie sie damals dem christlichen Europa noch fremd war, ja man begegnet in ihnen Seelenregungen und Stimmungen, welche durch die Mischung von ungestümer Leidenschaft und sanfter Schwärmerei, durch das melancholische Brüten in der Einsamkeit, das träumerische Versinken in die Natur an die moderne Poesie erinnern dürfen.

Freilich, ein brennender Farbenglanz wie noch manches andere mahnt in diesen Liedern zugleich an ihren orientalischen Ursprung. Versetzen wir uns, um dieselben in ihrer Eigenthümlichkeit besser auffassen zu können, einen Augenblick unter den schönen Himmel Andalusiens, unter dem sie entstanden. Es dunkelt; der Ruf des Muezzin zum Nachtgebete ist verhallt, die Gläubigen kehren aus den Moscheen heim, Stille lagert sich auf die zerrissene Stromschlucht, über der auf steilen Felsen die zackigen Thürme und Zinnen eines Schlosses hängen; im letzten Abendglanze schimmern die goldenen Minarete der Stadt herüber, lange und längere Schatten werfen die Cypressen, an den Hufeisenbögen der Schloßfenster beginnt es sich zu regen, weiße Schleier wallen hinter den Gittern und, durch die Granatenwipfel rauschend, steigen Lautenklänge aus dem Thal empor. Da singt eine Stimme:

Durch den Himmel schweift mein Auge
Und ich spähe, schmerzbebrängt,
Ob ich nicht den Stern gewahre,
Dran der Blick dir eben hängt.

Alle Wanderer, die ich treffe,
Halt' ich an auf ihrem Pfad,
Sie zu fragen, ob nicht Einer
Deinen Dufte geathmet hat.

Nach jedem Winde wend' ich,
Der den leichten Flügel schwingt,
Weil ich hoffe, daß mir einer
Kunde, Theure, von dir bringt.

Hierhin bald, bald dorthin streifend,
Lausch' ich, tief von Gram verflört,
Ob mein Ohr vielleicht von Jemand
Deinen Namen nennen hört.

Und ein jedes fremde Antlitz
Blick' ich lange forschend an,
Ob ich einen deiner Züge
Nicht in ihm erspähen kann.¹⁾

Und eine andere:

O Vate! bring der Theuren meine Klagen!
Gestorben — also mußt du zu ihr sagen —
Ist er vor Liebe, oder, wenn nicht todt,
Doch schon dem Tode nah vor Liebesnoth:
Blick du ihn an, und er wird auferstehen!
Ja blick ihn an, und staunend wirst du sehen,

1) Nothart I, 517. Von Ht. Textuscl.

Wie schon der Blick des Weibes, das er liebt,
Das Leben einem Lebten wiedergiebt.¹⁾

Eine dritte Stimme klagt:

Nun ist wie eine lange Nacht mein Leben,
Seit du dich einem Andern hingegeben.
Treulose, sage! sag Gaxellenschlanke,
Mahnt dich an jene Nacht denn kein Gedanke,
Die auf dem Rosenlager wir genossen?
Denkst du des Bundes nicht, den wir geschlossen,
Als wir, so wie zwei Zweige, uns umfingen,
Und an derselben Schnur, wie Perlen, hingen?
Ein Gurt umschlang uns beide da; wie Eine
Gestalt nur waren deine und die meine,
Und golden aus der blauen Himmelsferne
Auf uns hernieder leuchteten die Sterne.²⁾

Um zu erkennen, welcher Zartheit der Gefühle die
am feinsten gestimmten Seelen unter den spanischen
Arabern fähig waren, muß man die Schilderung der
Jugendliebe eines der bedeutendsten Schriftsteller des
elften Jahrhunderts lesen, wie er selbst sie uns über-
liefert hat:

„In dem Palaste meines Vaters — erzählt Ibn
Hazm³⁾ — lebte ein junges Mädchen, das dort seine
Erziehung erhielt. Sie war sechzehn Jahre alt und
kein Weib kam ihr an Schönheit, Verstand, Sittsam-

1) Al Hollar 157. Von Gerhun Ben Abdallah.

2) Ib. 113. Von Abdallah Ben Abd ul Waj.

3) Dory, Histoire III, 344 ff.

keit, Bescheidenheit und Sanftmut gleich. Muthwillige Reden und verliebtes Geschwätz waren ihr zuwider und sie sprach nur wenig. Keiner wagte seine Wünsche zu ihr zu erheben und doch eroberte ihre Schönheit alle Herzen, denn, obgleich stolz und zurückhaltend mit ihren Gunstbezeugungen, war sie verführerischer als solche, welche die Kunst, Männer zu umstricken, vor Grund aus verstehen. Sie hatte einen ernsten Sinn und keinen Geschmack für eitle Vergnügungen, aber spielte die Laute auf bewundernswerthe Weise. — Ich war damals noch sehr jung und dachte nur an sie. Bisweilen hörte ich sie sprechen, aber immer in Gegenwart Anderer, und zwei Jahre lang hatte ich vergebens die Gelegenheit gesucht, ohne Zeugen mit ihr zu reden. Da fand einst in unserer Wohnung eines jener feste Statt, wie sie in den Palästen der Großen üblich sind und zu welchem die Frauen unseres Hauses, die aus der Wohnung meines Bruders, endlich die unserer Klienten und vornehmsten Diener eingeladen waren. Nachdem sie einen Theil des Tages im Palast zugebracht hatten, begaben sich die Weiber in den Pavillon, wo man eine prächtige Aussicht auf Cordova hatte, und nahmen an einer Stelle Platz, wo die Bäume unseres Gartens die Aussicht nicht hinderten. Ich war mit ihnen gegangen und näherte mich der Fenstervertiefung, in der sich das junge Mädchen befand; aber kaum erblickte sie mich an ihrer Seite, als sie mit

anmuthiger Schnelle nach einer anderen Seite des Pavillons lief. Ich folgte ihr, sie entschlüpfte mir von neuem. Wohl waren ihr meine Empfindungen für sie bekannt, denn die Frauen haben einen feineren Spürsinn, um die Liebe, die man für sie hegt, zu errathen, als der Beduine besitz, um auf seiner nächtlichen Wüstenreise die Spur des Weges zu erkennen; glücklicher Weise aber schöpften die anderen Weiber keinen Verdacht, denn ganz mit der Aussicht beschäftigt, gaben sie nicht Acht auf mich."

Als darauf Alle in den Garten hinabgegangen waren, baten diejenigen, welche durch ihre Stellung und ihr Alter den meisten Einfluß hatten, das Mädchen meines Herzens, ein Lied zu singen und ich fügte meine Bitten zu den übrigen. So aufgefordert begann sie mit einer Schüchternheit, die in meinen Augen ihre Reize noch erhöhte, die Laute zu stimmen und sang dann die folgenden Verse von Abbas, dem Sohne des Ahnaf:

Nur meiner Sonne denk' ich,
Des schlanken Mädchens nur;
Ach, hinter finstern Mauern
Verlor ich ihre Spur.

Ist vom Geschlecht der Menschen,
Vom Stamm der Dschinnen sie?
Die Macht der Dschinnen übt sie,
Doch ihre Lücke nie.

Von Buchse wie Narzissen,
Vergleichen Angesichts,
Und lauter Dufte ihr Athem,
Ist sie ein Kind des Lichts.

Wenn wallenden Gewandes
Sie schwebt, beugend von Schritt,
Berührt sie kaum die Palme,
Drauf leicht der Fuß ihr tritt.

„Während sie sang waren es nicht die Saiten
ihrer Laute, die sie mit ihrem Plectrum schlug, es
war mein Herz. Niemals ist dieser wonnenvolle Tag
aus meiner Erinnerung geschwunden, und noch auf
meiner Todtenbette werde ich seiner gedenken. Aber
seit dieser Zeit hörte ich ihre süße Stimme nicht mehr,
ja ich sah sie nicht einmal wieder.“

„Tadelte sie nicht — sagte ich in meinen Versen —
wenn sie dich vermeidet und flieht, denn sie verdient
keine Vorwürfe. Sie ist schön wie die Gazelle oder
der Mond, aber die Gazelle ist furchtsam und der
Mond den Menschen unerreichbar.“

„Du raubst mir das Glück, deine süße Stimme
zu hören — sagte ich weiter — und du willst mei-
nen Augen die Anschauung deiner Schönheit nicht
gönnen. Ganz in deine frommen Betrachtungen ver-
senkt, ganz Gott hingegeben, denkst du nicht mehr
an die Sterblichen. Wie glücklich dieser Abbas, dessen
Verse du gesungen hast! Und doch, hätte er dich ge-
hört, der große Dichter, er würde traurig werden,

würde dich als seine Siegerin beneiden; denn indem du seine Verse sangst, hast du eine Empfindung hineingelegt, von der er keine Ahnung hatte."

"Dann, drei Tage nachdem Mahdi den Chalifenstuhl bestiegen, verließen wir unseren neuen Palast, der im östlichen Viertel von Cordova oder der Vorstadt Zahira gelegen war, und begaben uns in unsere alte Wohnung im westlichen Viertel, dem Balat Mogith; aber aus Gründen, die hier darzulegen nicht nöthig ist, folgte das junge Mädchen uns nicht dorthin. Als dann Hisham II. wieder auf den Thron gestiegen war, fielen wir bei den zeitweiligen Macht-habern in Ungnade, sie erpreßten ungeheure Summen von uns, wir wurden ins Gefängniß geworfen, und, als wir die Freiheit wieder erhielten, mußten wir uns verbergen. Dann kam der Bürgerkrieg, alle Welt hatte zu leiden, aber unsere Familie am meisten. Inzwischen starb mein Vater am 21. Juni 1012 und unser Schicksal verbesserte sich nicht. Aber einst, als ich der Todtenfeier eines meiner Verwandten beistand, erkannte ich das junge Mädchen inmitten der Klageweiber. Ich hatte diesen Tag wohl Gründe zur Traurigkeit; alles Unglück schien mich auf einmal treffen zu wollen und doch, als ich sie wieder sah, war mir, als sei die Gegenwart mit allem ihrem Jammer wie durch Zauber verschwunden. Sie rief mir meine Vergangenheit, meine Jugendliebe, meine schönen Tage von ehemals zurück und für einen

Augenblick ward ich wieder jung und glücklich, wie ich einst gewesen war. Aber ach, dieser Augenblick war kurz! bald, zur traurigen und finsternen Wirklichkeit zurückgerufen, wurde mein Schmerz, durch die Leiden einer hoffnungslosen Liebe noch vermehrt, nur brennender und heftiger."

"Sie weint um einen Todten, den alle Welt achtete und ehrte — sagte ich in einigen Versen, die ich um diese Zeit dichtete — aber der noch Lebende hat mehr Anrecht auf ihre Thränen. Wie wunderbar! sie beklagt den, der eines natürlichen und ruhigen Todes gestorben ist, und hat kein Mitleid für den, den sie vor Verzweiflung sterben läßt."

"Kurze Zeit nachher, als die Heere der Verberner sich der Hauptstadt bemächtigt hatten, wurden wir verbannt und ich verließ Cordova im Sommer 1013. Fünf Jahre verflossen, während deren ich das junge Mädchen nicht wieder sah. Endlich, als ich im Jahre 1018 nach Cordova zurückgekehrt war, wohnte ich bei einer meiner Verwandten und dort fand ich sie wieder. Aber sie war so verändert, daß ich sie kaum erkannte und daß man mir erst sagen mußte wer sie war. Diese Blume, die man früher mit Entzücken betrachtet hatte und die Jeder gern gepflückt hätte, wenn er nicht durch Achtung davon zurückgehalten worden wäre, war jetzt verwelkt; kaum blieben ihr noch einige Spuren, welche bezeugten, daß sie schön gewesen. Denn in dieser unglückseligen Zeit hatte

sie, die unter unserem Dache inmitten des Ueberflusses erzogen worden war, sich plötzlich genöthigt gesehen, sich durch anstrengende Arbeit ihren Lebensunterhalt zu erwerben, und daher keinerlei Sorge für sich tragen können. Ach, die Frauen sind zarte Blumen; wenn man sie nicht pflegt, verwelken sie. Ihre Schönheit widersteht nicht, wie die der Männer, dem Sonnenbrande, dem Samum, dem rauhen Wetter, dem Mangel an Rücksicht. Dennoch, selbst wie sie war, hätte sie mich noch zum glücklichsten der Sterblichen gemocht, wenn sie nur ein zärtliches Wort hätte an mich richten wollen; aber sie blieb gleichgültig und kalt wie sie immer gegen mich gewesen war. Allmählig fing diese Kälte an, mich von ihr abwendig zu machen; der Verlust ihrer Schönheit that das Uebrige.“

„Ich habe ihr niemals irgend einen Vorwurf gemacht und heute noch werfe ich ihr nichts vor; ich habe kein Recht dazu. Welches Unrechts vermöchte ich sie zu zeihen? Ich könnte mich beklagen, wenn sie mich in trügerische Hoffnung gewiegt hätte; aber nie hat sie mir die mindeste Hoffnung gegeben, nie mir irgend etwas versprochen.“

So weit Ibn Hazm's Erzählung seiner Jugendneigung. Betrachten wir nun weiter einige Liebeslieder verschiedener Verfasser, so tritt uns eine große Mannichfaltigkeit der Klänge entgegen. Die Entzückung einer, von der Erfüllung aller ihrer Wünsche

berauschten, vor Borne schwindelnden Seele drückt
das folgende aus:

Nun half mir Allah zum Triumph
Und schloß mir auf des Sieges Thore!
In Nacht tagt mir das Morgenroth,
Da ihre Huld mir schenkt Aurore.¹⁾

Bringt, Freunde, euren Glückwunsch mir,
Dah sich erfüllt hat mein Verlangen!
Denn, wenn sie länger grausam blieb,
Zu Grunde, glaubt, wär' ich gegangen.

O Hügel! O du schwanker Zweig!
O Paud im ersten Frühlingsstrome!
Gazelle du! die meiner Nacht
Den Morgen du gebracht, Aurore!

Ein Jeglicher erwacht vom Rausch,
Wie tief er auch in ihn versunken,
Allein von dem, in den du mich
Versenkt hast, bin ich immer trunken.

Zu einer Höhe wuchs er an,
Zu der kein Maas, kein Denken reicht;
Und wenn ihr Rath mir gebt, ihr Tadler,
Wer bürgt, dah ihm mein Laumel weicht?²⁾

Gleicher Jubel herrscht in dem folgenden Gedicht:
Versprechen mußte sie mir jüngst beim Sonnenunter-
gange,
Mich zu besuchen, wenn der Mond glanzvoll am Him-
mel prange;

1) Gubb, die Morgenröthe, arabischer Frauenname.

2) Nothart, I 662.

Sanft kam sie drum herangeschweht wie Licht der Mor-
genröthe
Und leichtem Schritte, als ob der Dst hin über Wellen
wehte.
So wie der Rose Nähe sich verräth durch süße Düste,
Erfüllte Wohlgeruch ringsum bei ihrem Nah'n die
Lüste;
Am Boden küßt' ich hinter ihr von ihrem Fuß die
Spuren —
Es folgt der Blick des Leser's fromm den Vetter'n in
den Euren;
Bei ihr, die, strahlend wie der Mond, mein Stübchen
leuchten machte,
Ruht' ich, indessen Alles schlief, nur unsre Liebe wachte.
Das schlanke Weib umarmend, ward ich müd' nicht, sie
zu küssen,
Bis nun das Morgenroth uns mahnt, daß wir uns
trennen müssen.
O Nacht Al-Kadir'), heilige, von Allah selbst geweihte,
Steig nieder, daß ich länger noch darf ruh'n an ihrer
Seite!')

Eben so glühend sind die Verse, in denen die Prin-
zessin Umm ul Kiram ihren geliebten Sammar feiert:

Wohl staunt man über dieses Liebesfeuer,
Das in mir flammt; doch er, mir einzig theuer,

1) Die Nacht, in welcher der unerschaffene Keran auf Gottes Befehl aus
dem liebsten Himmel in den Himmel des Mendel gebracht wurde, von wo der
Engel Gabriel ihn dem Propheten mittheilte. Die Muhammedaner glauben,
daß diese geheimnißvolle Nacht sich in jedem Jahre erneuert.

2) Rastari II. 131.

Stieg er als Vollmond nicht herab zur Erde,
Damit die Nacht durch ihn erleuchtet werde?
Mein Hort ist er, und, wenn er von mir flieht,
Folgt rußlos ihm mein Herz wohin er zieht.¹⁾

Wer glaubt in dem folgenden Gedichte von Said
Ibn Dschudi nicht das Lied eines Minnesängers oder
Trennbaders zu hören? Und doch lebte der Dichter
dieser Verse schon im neunten Jahrhundert, so lange
vor beiden:

Seit ich ihre Stimme hörte,
Ist die Seele mir entflohn;
Trauer nur zurückgelassen
Hat in mir der süße Ton.
Immer, immer bin ich ihrer,
Bin Dschehanen's eingedenk;
Niemals sah ich sie, und gab ihr
Dieses Herz doch zum Geschenk.
Ihren vielgeliebten Namen,
Der mir über Alles gilt,
Ruf' ich an bethrübten Auges
Wie ein Mönch sein Heil'genbild.²⁾

Ein, aus tiefstem Herzen aufgeathmet, Seufzer
über das Weh der Trennung ist das Liedchen:

Seit ich zum letzten Male dich gesehn,
Bin ich ein Vogel mit gebrochenen Schwingen —
Ach könnt' ich übers Meer hin zu dir fliegen;
Von dir die Trennung wird den Tod mir bringen.³⁾

1) Waffart II, 538.

2) Al Houtat 86. Drey, histoire II, 228.

3) Ibn Schallikan, Mir. Nout Tabat 398.

Viele der kleineren Verstüce erinnern in überraschender Weise an die improvisirten Seguidillas, welche allnächtlich vor den Balkonfenstern Spaniens zur Guitarre ertönen. So die folgenden:

1.

Zum Mond am Himmel blick' ich;
Er strahlte glanzgefüllt;
Drauf von der Wolke ward er
In Schleier eingehüllt.
Denn als dein holdes Antlitz
Ihm zu Gesichte kam,
Verbarz, von deiner Schönheit
Besiegt, er sich vor Scham.¹⁾

2.

O Nacht des trauernden Verliebten, sage,
Erscheint dein Morgen erst am jüngsten Tage?
Die Freunde, die mit ihm geplaudert, schlafen
Und er ist ganz allein mit seiner Klage.²⁾

3.

Mein Körper ist von dir
Getrennt durch ferne Weite,
Doch meine Seele weilt
Noch stets an deiner Seite;
Der meinem Auge schwebt
Bei dir ein schwaches Bild
Und macht, daß immer ihm
Ein Thränenstrom entquillt.³⁾

1) *Rollari* I, 266. Mit Weglassung der letzten nachschleppenden Verses.

2) *Im Chahschan* im Artikel *Al Huari*.

3) *Derseide* im Art. *Im Haam*.

Eine häufig wiederkehrende Idee ist die, daß zwei Liebende sich gegenseitig im Traume erscheinen und so während des Geschiedenseins mit einander Umgang pflegen. Ibn Chafadsche singt:

Sie kam, vom Mantelsaum der Nacht umhüllt,
Zu mir als Traumbild, wie die Berg-Gazelle.
Von ihrem Mund die Feuchte trank ich bald
Und bald des süßen Weines gold'ne Welle,
Bald küßt' ich ihrer Wangen Abendroth,
Von ihren dunkeln Haaren überschattet.
Am Stabe des Orion schlich die Nacht
Schon altergrauen Hauptes und ermattet;
Langwallenden Gewands, mit blonden Locken,
Kam dann der Tag und lächelte vor Sonne;
Zu seines Mundes Zähne, die Jasminen,
Verliebte nach dem Regen sich die Sonne,
Zu seinen Kleidern schwannten Duftgesträuche
Und löschten ihren Durst in kühlen Flüssen;
Wir aber brauchten Regen nicht, da Arm
In Arm wir lagen unter Thräugüssen.¹⁾

Ibn Derradsch drückt den nämlichen Gedanken einfacher so aus:

Wenn sie im Thal, das du bewohnst,
Mir, dich zu sehen, nicht vergönnen,
So ist das Thal des Schlummers doch
Ein Platz, wo wir uns treffen können.²⁾

1) Maffari I. 458.

2) Ibn Chafadsch, Ari. Ibn Derradsch.

Auch folgendes Lied des Kronprinzen Abdurrahman bezieht sich auf diese Vorstellung:

Gegrüßt sei jene, die mich nie
Mit einem Wörtchen nur erquickte,
Auf meinen Herzensgruß mir nie
Den kleinsten Gruß zur Antwort schickte.

Gegrüßt sei die Gazelle mir,
Die meine Reizung so erwidert,
Daß sie mit Blicken mich durchbohrt,
Gleich wie mit Pfeilen, leichtbesiedert.

Ach, nie hat sie mir einen Trost
In meiner Kümmerniß gesendet,
In meinen Schlummer nimmerdar
Ihr holdes Traumbild nur gesendet.¹⁾

Tiefe zärtliche Leidenschaft athmen die Verse:

Will diese Nacht denn sonder Ende nachten?
Soll ihr Gefang'ner ohne Ruhe schmachten?
So lang, als ob sie keinen Morgen hätte,
Erscheint sie mir auf meiner Lagerstätte.
Der Herzenswunde Schmerz preßt mit Gewalt
Mir Seufzer aus; auf diese Seite bald
Und bald auf jene wälz' ich mich, als wären
Die Pfühle unter mir von scharfen Speeren.
Zu dir fleh' ich, der Liebesgram-Vetrübte,
Sei mild, sei huldvoll mir, o Zielgeliebte!
Nur denen, welche selbst die Liebe kennen,
Ist kund, wie heiß der Liebe Wunden brennen.

1) Al Hottat 166.

Du, die mich retten konnte, mitleidlos
Gabst du mir selbst ins Herz den Todesstoß.¹⁾

Von sanfterer Bechnut ist das folgende einge-
geben:

Ah, meine theure Selma, fasse dich,
Um tapfern Sinns der Trennung Leid zu tragen!
Nur mit Geduld, wie Sterbende sie hegen,
Kann ich der Freude, dich zu sehn, entsagen!
Gott hat kein schlimmeres Weh erschaffen, als
Die Scheidezeit mit ihren Abschiedslagen.
Die Trennung ist wie Tod, nur daß bei diesem
Sich Weiber an dem Sarg die Brüste schlagen.
Da aneinander wir gerissen sind,
Die einst verbunden, Brust an Brust wir lagen,
So denk: aus dem Verein erwächst die Trennung,
Gleich wie aus Einem Stamm zwei Aeste ragen,
Und dem Zusammenleben folgen Schmerzen,
Die an den Herzen der Geschiednen nagen.²⁾

Viele der Liebesgedichte endlich sind, wie dies von
den meisten Liedern der südlichen Völker gilt, weni-
ger unmittelbarer Ausdruck des Gefühls, als Spiele
des Geistes, in denen Phantasie und reflectirender
Verstand, eine Fülle von Bildern und Combinatio-
nen ausschüttend, verherrschen. Dahin gehören die
nachstehenden.

Von Ibn Chafadiche:

1) Grangeret Anthologie arabe, No. 44.

2) Ibn Chafadiche, Met. 10. 2. Einbalt.

Wie oft bei Nacht kredenzten wir dem Wein uns unter
Rosen
Und unser Plaudern glich dem Wehn des Windes über
Rosen.
Ein süßer Wohlgeruch entquoll dem Becher, blank und
gelben,
Doch süßer als sein Dufteu war mein Ländeln mit der
Holken.
Von ihren Lippen nippt' ich dann zur Nachkost frische
Küsse,
Von ihres Halses Lilie und ihres Aug's Narzisse,
Bis Schläfrigkeit und sanfter Rausch hinschlich durch
ihre Glieder;
Zu meinem Arme dann neigte sich die Vielgeliebte
nieder;
Mir ward vergönnt, daß ich die Glut, die ich im Her-
zen fühlte,
Die brennend heiße, an dem Thau des lieben Mundes
fühlte;
Als dann ihr das Gewand entglitt, das zierliche, ge-
stickte,
Erschien sie wie das blaue Schwert, das aus dem Hest
gezückte,
Und glänzte gleich polirtem Stahl; ich aber hielt den
jungen,
Den sanftgebogenen schlanken Leib, die weiche Brust
umschlungen
Und koste mit dem schwanken Zweig, und küßte voll
Verlangen
Der Sonne Angesicht, die mir zum Segen aufgegangen

Und wenn sie nicht die Sonne war, doch ihre Schwe-
ster war sie,
Wie Zwillinge sich gleichen, so glich jener auf ein Haar
sie.¹⁾
Mit beiden Händen tastet' ich am Bau des zarten
Leibes,
Befühlte nun die Hüften, nun die Brust des schönen
Weibes;
In ihrer Weichen Thalgrund bald stieg meine Rechte
nieder,
Zum Vergland ihres Busens bald kumm dann empor
sie wieder.²⁾

Von Ibn Vali:

Als weit der Mantelsaum der Nacht
Auf Erden hingebreitet war,
Vet ich den moschusduft'gen Wein
Im Becher der Geliebten dar.
Ihr Lockenhaar hing auf mich nieder,
Wie eines Kriegers Wehrgehäng,
Und, wie ein Held sein Schwert im Kampfe,
Umshlang ich ihren Nacken eng.
Dann aber, als ich sah, wie müde
Ihr schlummernd Haupt herniederhing,
Löst' ich den Arm behend und leise,
Mit dem sie meinen Hals umhing.
Von meiner Brust schob ich ihr Köpfchen,
Das schlummernd auf ihr ruhte, fort;

1) Eigentlich „wie Riemen, aus demselben Leder geschnitten“

2) Rastari 2, 456.

Hoch, dacht' ich, klopft mein Herz; sie findet
Ein schlechtes Schlummerkissen dort. 1)

Von Ibn Zara:

Dies Mädchen mit den dunkeln Ringellocken
Umschweben Reiz und Anmuth wunderbar;
Mit Leidenschaft erfüllt sie unser Herz;
Es scheint der Schatten, den ihr Lockenhaar
Auf ihre Wangen wirft, nur Wieberschein
Zu sein von ihrem schwarzen Augenpaar. 2)

Von Abd Allah Ben Abd al Aziz:

Nach uns durch deine Gegenwart beglückt, o Mond der
Frauen!
Denn andres Glück nicht kennen wir, als dein Gesicht zu
schauen.
Wo du erscheinst, da ruft man: seht! der Mond in voller
 Klarheit!
Ich aber sage dann: „O nein! vernehmt von mir die
Wahrheit:
Nur eine Nacht im Monat strahlt der Mond in vollem
Schimmer,
Doch diese ist ein Vollmond stets, ihr Lichtglanz wechselt
nimmer.
Bei Gott! vor dir entschuldigt sich beim Auf- und Unter-
gange
Die Sonne, weil sie ihren Schein geborgt von deiner
Wange!“ 3)

1) Ruffart II, 141.

2) Ibn Chaldun, Art. Ibn Zara.

3) Al Hallat p. 112.

Auf ein Webermädchen.

„Dirf deine Liebe doch nur nicht
An solch ein Mädchen weg!“
So sagen Freunde mir, wenn ich
Mit ihnen im Gespräch.

Doch Antwort geb' ich ihnen dann:
Hätt' ich dazu die Kraft,
Böhl zähmt' ich, euerm Rath gemäß,
Dann meine Leidenschaft.

Doch hält des Mädchens Reiz mich fest,
Ihr Blick so zauberisch,
Ihr Mund mit seinen Perlenreih'n,
Ihr Odem kuschig frisch.

Die Fäden zittern, während sie
Das Weberschiffchen treibt,
So wie das Herz des Dichters, wenn
Er Liebeslieder schreibt.

Oft wenn das lebende Ge-spinnst
Am Webstuhl sie hielt,
Verglich ich sie dem Schicksal, das
Mit unserm Herzen spielt.

Oft auch, wenn in der Fäden Kreis
Ich sie beim Werk erblickt,
Bedünkte sie mich wie ein Reh,
Vom Jägernez umstrickt.¹⁾

1) Von Schiller, Hist. Nr. 105. 16.

Die nächtliche Zusammenkunft.

Mein Mädchen schlich behenden Schritts,
Der Späher'n bang, zu mir,
Mit ihrer Schönheit nur geschmückt
Statt mit Juwelenzier.

Als ich zum fröhlichen Begruß
Ihr einen Becher bot,
Da ward der Wein vor Eifersucht
Auf ihren Lippen roth.

Wir, zechten von dem Raß, bis sie
Bewältigt von dem Trank,
Geschloss'nen Aug's, in meine Macht
Gezogen, nieder sank.

Zum Schlummertiffen bot ich drauf
Ihr meine Wange dar,
Sie aber sprach: der beste Pfuhl
Ist doch dein Arm fürwahr!

Wohl dürstet' ich, indeß in Schlaf
Sie lag, nach ihrem Auf,
Doch wagt' ich nicht vor Scher, den Durst
Zu stillen im Genuß.

Da dieses Mädchen, dieser Mond,
Bei mir verweilte, schwand
Der Vollmond draußen; Finsterniß
Umschlang den Himmelstrand;

Und staunend rief die Nacht: wer ist's,
Der meinen Mond mir stiehlt?
Sie wußte nicht, daß ich den Mond
In meinen Armen hielt.¹⁾

1) Von Schallhan, Ver. Von al. Wdh.

Auf eine schöne Schenkin.

Dem Wein mit welchem sie mich tränkt,
Gleicht selbst die Schöne, die ihn schenkt,
Süß mundet, so wie er, ihr Kuß,
Ihr Blick berauscht, wie sein Genuß
Und seines Farbenschimmers Prangen
Strahlt in der Röthe ihrer Wangen.¹⁾

Wie fein und sinnig ist das Liebesbriefchen des
Prinzen Izz ud Daula:

Trauernd und voll Sehnsucht hab' ich
Diesen Brief an dich geschrieben;
Wenn mein Herz vermöchte, trüg' es
Gern ihn selbst zu dir, der Lieben.

Denk beim Lesen seiner Zeilen,
Selber kam' ich aus der Ferne
Und die schwarzen Lettern seien
Meine schwarzen Augensterne.

Küsse drück' ich auf das Briefchen,
Dem, o Lieblichste auf Erden,
Deine weißen zarten Finger
Bald das Siegel lösen werden.²⁾

Der Dichter Abu Namir richtete an die schöne,
durch ihr Talent für Poesie und Musik ausgezeichnete Hind die folgende Einladung, mit ihrer Laute
zu ihm zu kommen:

1) Ibn Ghallikan, Writ. Omaja Ibn Wbi Gali.

2) Dory, recherches III.

Ein Kreis von Jünglingen ist hier;
 Komm, Hind, zu uns dich zu gesellen!
 Wir trinken nichts Verbotenes,
 Wein nur des Wassers Trank, den hellen.
 Den Nachtigallen lauschten wir,
 Doch, ob ihr Lied auch lieblich scholl,
 Wir dachten keines Lantenspiels
 Allein, des süßen in G-moll.

Gleich nach Empfang dieser Zeilen schrieb Hind
 auf den Rücken des Briefes:

O Herr, in dem sich aller Adel
 Und Hochsinn zu verkünden scheint,
 Der in den hocherlauchten Männern
 Der alten Zeit sich einst vereint!
 So schnell ich irgend nur vermag,
 Gil' ich auf deinen Wunsch herbei,
 Daß, wenn der Bote wiederkehrt,
 Ich selber dir die Antwort sei.¹⁾

Abdurrahman II. liebte aufs heftigste die schöne
 Tarub, welche seine Zuneigung oft in ihrem Interesse
 ausbeutete. Einst zeigte sie sich spröde gegen ihn
 und verschloß sich in ihrer Wohnung, so daß es ihm
 längere Zeit nicht gelang, zu ihr einzudringen; um
 sie günstig zu stimmen und wieder in seine Arme zu
 locken, ließ er da Säcke mit Geld vor der Thür auf-
 türmen; dieser Versuchung konnte Tarub nicht wi-

1) Nassari II. 634.

verstehen, sie öffnete die Thür und flog, während die Geldstücke vor sie hinrollten, an die Brust des Chalifen. — Ein anderes Mal schenkte Abdurrahman der Geliebten ein Halsband im Werth von zehntausend Goldstücken; einer seiner Bezirke wunderte sich über den hohen Werth des Geschenkes; zu diesem aber sagte er: „Fürwahr, diejenige, welche den Schmuck tragen soll, ist noch kostbarer, als er; ihr Antlitz überstrahlt noch diese Juwelen!“ So ergoß er sich noch weiter in Lobpreisungen der Schönheit seiner Tarub und forderte dann den Dichter Abdallah Ben usch Schamr auf, etwas auf den Gegenstand Bezug habendes zu sagen. Der Dichter hob an:

Diese Perlen und Juwelen also sind für die bestimmt,
Neben der des Mondes und der Sonne Strahl nur
trübe glimmt,

Die als Meisterstück der Schöpfung, ehe noch sein
Berberuf

Irgend wen ins Sein gerufen, Gott zuerst von allen
schuf?

Schenk ihr deine Huld, Gebieter! Denn wie sie von
Glanz so rein

Ist im Meere keine Perle, ist im Schacht kein Edel-
stein.

Abdurrahman war von diesen Versen sehr befriedigt und improvisirte weiter, wie folgt:

Deine Verse übertreffen
Jedes andere Gedicht;

Wer, der Seele und Verstand hat,
Hörte sie und staunte nicht?
Ihre Melodie belauschend,
Wenn sie zaubervoll erklingt,
Führt das Ohr den Klang zum Herzen,
Daß er mit Magie bezwingt.

Ist von Allem, was der Schöpfer
Schuf im weiten Weltbereich,
Irgend etwas einer schönen,
Einer holden Jungfrau gleich?

Sieh, wie über ihrer Wange
Von Jasmin die Rose prangt,
Gleich der Blüthe, die hernieder
Auf des Gartens Beete hangt!

Gerne hängt' ich als Geschmeide
Ihr, die meine einzige Lust,
Dieses Herz und diese Augen
Um den Hals und auf die Brust.¹⁾

Hassa, eine berühmte Dichterin in Granada und nicht minder wegen ihrer Schönheit als wegen ihres seltenen Talentes gefeiert, hatte ein Liebesverhältniß mit dem Dichter Abu Dschaser. Da aber der Statthalter von Granada ein Auge auf sie warf und sich von Eifersucht zu Nachstellungen gegen den Nebenbuhler fortreiben ließ, sah sie sich zu großer Vorsicht genöthigt, und zögerte einst, als der Geliebte sie um eine Zusammenkunft gebeten hatte, zwei Monate lang

1) Al Nagan II. 96.

mit der Antwort. Da schrieb Abu Dschäfer folgende Verse an sie:

Du, der ich dieses Briefchen sende —
Nicht darf ich, dich zu nennen, wagen —
Warum erfüllst du meinen Wunsch nicht?
Die Zög'ung kann ich nicht ertragen,
Und warten nicht, bis es zu Ende
Sich neigt mit meinen Lebenstagen.
Wie manche Nächte, wenn die Schatten
Des Dunkels auf der Erde lagen
Und selbst der Tauben Seufzen schwieg,
Hab' ich verbracht in Leid und Klagen!
O wehe, weh den Liebenden,
Wenn ihren Grüßen, ihren Fragen
Die Freundinnen das Ohr verschließen
Und nimmer ihnen Antwort sagen.
Erhöre mich, denn sonst erlieg' ich
Den Schmerzen, die mein Herz zernagen!

Abu Dschäfer sandte diese Verse durch seinen
Sklaven Assam an die Geliebte und letztere antwor-
tete ihm sogleich in demselben Metrum und mit dem-
selben Reim:

Du, der du glaubst, an Liebesstärke
Die Andern all zu überragen,
Empfangen hab' ich dein Gedicht,
Alein es schafft mir kein Behagen.
Wer wahrhaft lieben will, sag' an,
Darf der in Kleinmut so verzagen?

Ziemt ihm, den leeren Wahngebilden,
 Von ihm erdonnen, nachzujagen?
 Stets war der Sieg auf deiner Seite,
 Du aber träumst von Niederlagen?
 Kein Tag ist, wo die Wolken nicht
 In ihrem Schooße Wasser tragen,
 Und immer hält, zur Ruhe ladend,
 Ihr Zelt die Palme aufgeschlagen.¹⁾
 Erführst du meines Schweigens Grund,
 Du hörtest auf, mich anzulagen.

Hassa übergab die Antwort demselben Sklaven,
 der ihm Abu Dschafers Schreiben gebracht hatte, und
 stieß, während sie ihn fortschickte, Schmähungen und
 Verwünschungen gegen ihn aus: „Schmach über den
 Boten und über den, der ihn gesandt! Es ist nichts
 Gutes an euch beiden und ich will nichts mit euch
 zu schaffen haben.“ Der Sklave eilte ganz betroffen
 zu Abu Dschafers zurück und ergoß sich, während die-
 ser die Antwort las, in Klagen über die Unartigkeit
 Hassa's; Abu Dschafers aber, nachdem er die Verse
 gelesen, unterbrach ihn: Dummkopf, was hat dir den
 Kopf verdreht; sie verspricht mir ja eine Zusammen-
 kunft in dem Kiosk meines Gartens, welcher die Palme
 heißt; komm! Er eilte dann in den Kiosk, und es
 währte nicht lange, so fand sich auch Hassa ein; Abu
 Dschafers wollte ihr Verwürfe machen, aber sie sprach:

1) Der Verständlichkeit wegen ist eine andere Wendung, als im Original,
 genommen. Uebrigens sind beide Verse ganz frei nachgebildet.

Genug, daß wir beisammen sind,
Und schweigen wir von frühern Tagen! ¹⁾

Der große Almanfur sah einst mit dem Bezirk
Ab ul Mozira in dem Garten seines prächtigen Lust-
schlosses Zabira. Während die Weiden sich am Wein-
trinken ergöhten, sang eine schöne Sängerin, in welche
Almansur verliebt war, die aber selbst eine Leiden-
schaft für den Bezirk hegte, das folgende Lied:

Schon neigt die Sonne sich
Gemach zum Untergange;
Am Himmel glänzt der Mond,
Wie eine goldne Spranze.

Berglühend strahlt die Sonne
Mit röthlichem Gefunkel,
Wie Glanm auf eine Wange
Legt sich auf sie das Dunkel.

Wie Eis an Wintertagen,
Glänzt der kristallne Becher;
Des Weines flüss'ges Feuer
Nippt froh aus ihm der Zecher.

Arglos in eine Schuld,
• Beh, ließ ich mich verstricken,
Allein zu widerstehn
'Vermocht' ich nicht den Blicken.

Den Jüngling mußt' ich lieben,
Als ihn mein Auge sah;
Er flieht vor meiner Liebe,
Und doch ist er mir nah.

1) Rastrelli II, 240.

O dürft' ich zu ihm hin
 Mich stürzen voll Entzücken,
 In seine Arme sinken
 Und an die Brust ihn drücken!

Ab ul Mogira war so unvorsichtig, mit folgenden
 Worten auf dies Lied zu antworten:

O hätt' ich Mittel, wie man
 Sich dieser Schönen naht!
 Allein ein Ball von Schwertern
 Versperrt zu ihr den Pfad.

Wüßt' ich, daß sie in Wahrheit
 Mich liebt mit treuem Sinn,
 Fürwahr, sie zu besitzen
 Gäß' ich mein Leben hin.

Hat niemals doch der Oble,
 Wenn er ein Ziel erstrebt,
 Vor drohenden Gefahren
 Angstvoll zurückgebeht.

Almansur fuhr wüthend emper, zog sein Schwert
 und rief der Sängerin mit Donnerstimme zu: „ge-
 stehe die Wahrheit! bezog sich dein Lied auf den Be-
 zir.“ — „Eine Lüge könnte mich retten, erwiderte
 das Mädchen, aber ich will nicht lügen. Ja, sein
 Blick ist mir ins Herz gedrungen; die Liebe hat mich
 gezwungen, das auszusprechen, was ich verbergen
 wollte. Du kannst mich bestrafen, Gebieter, aber du
 bist so gut, du liebst es, zu verzeihen, wenn man
 seine Fehler eingesteht.“ Darauf sprach sie unter
 Thränen die Verse:

Rechtfertigung nicht versuch' ich,
Zu schwer ist meine Schuld,
Allein in Gottes Schickung
Fügt' ich mich mit Geduld.
Vergib! die schönste Fierde
Des Mächt'gen ist die Huld.

Almanjur ward nach und nach milder gegen sie gestimmt; aber sein Zorn wandte sich jetzt gegen den Bezir und er überschüttete ihn mit Vorwürfen. Dieser ließ zuerst allen Tadel ruhig über sich ergehen, dann nahm er das Wort: „Gebietet, ich gestehe, mich schwer vergangen zu haben; aber wie vermochte ich anders? Jeder ist Sklave seines Schicksals, ihm muß man sich ruhig unterwerfen, und das meine hat gewollt, daß ich eine Schöne lieben sollte, die ich nicht lieben durfte.“ Almanjur schwieg zuerst, endlich sagte er: „Gut! ich verzeihe euch Beiden; Ab ul Rogira, die Geliebte ist dein, ich gebe sie dir.“¹⁾

1) Makari 1, 607.

V.

„Zeit der Zeit — sagt Ibn Chaldun — als Spanien von den Muhammedanern erobert wurde, ist dieses Land immer eine Gränzmark ihres Reiches, der Schauplatz ihrer heiligen Kämpfe, ein Märtyrerfeld und Eingangsthor zur ewigen Seligkeit für ihre Krieger gewesen. Die moslimischen Wohnstätten in diesem Lande waren gleichsam über ein loderndes Feuer, zwischen den Nachen und die Lagen der Löwen des Unglaubens gestellt, da die Gläubigen Spaniens, rings von feindlichen Völkern umgeben, sich durch das Meer von ihren übrigen Glaubensbrüdern getrennt sahen.“¹⁾

Man weiß, wie jenes Völkchen tapferer Gothen, das im achten Jahrhundert unter Führung Pelajo's allein seine Unabhängigkeit von den Muhammedanern behauptet hatte, von einzelnen Streifzügen aus der Höhle von Caradenga bald mit wachsender Macht und Zahl zum Angriffskriege überging und das Kreuz wieder auf die Halbinsel hinabtrug. Mehr als sieben Jahrhunderte wurde so zwischen Christen und Mos-

1) Ibn Chaldun, Geschichte der Berbern, arab. I, 373.

limen gekämpft, anfänglich mit entschiedenem Uebergewicht der letzteren, dann seit dem Sturze der Omajjaden schon oft mit glänzendem Erfolge für jene. Wenn noch zu Ende des zehnten Jahrhunderts der gewaltige Almanjur bis in das Herz Galiziens vordringen, das allverehrte Heiligthum des St. Iago niederbrennen und die Glocken der zerstörten Kirchen auf den Schultern christlicher Gefangenen nach Cordova tragen lassen konnte, so machte schon im folgenden Alfonso VI. sich die muhammedanischen Fürsten zinspflichtig und eroberte Toledo. Aber furchtbarer als je loderte nun der Kampf empor, als der Islam auf europäischem Boden gefährdet schien; glühende, von Glaubenseifer entflammte Schaaren stürmten neu und immer neu aus Afrika heran, sich den christlichen Heeren entgegen zu werfen, die, verstärkt durch Ritter aller Länder, namentlich aus der Provence, nur das Meer als Gränzmark ihrer kühnen Kreuzfahrten anerkannten. Kein Fußbreit Erde ist auf spanischem Boden, der nicht mit dem Blute dieser Glaubenskämpfer getränkt worden wäre, Hunderttausende sanken auf beiden Seiten in den furchtbaren Schlachten von Zalaca, Marcos, las Navas de Tolosa, fest überzeugt, die Einen, durch die Theilnahme am heiligen Kriege ihre Sünden gebüßt und den Himmel verdient zu haben, die Anderen, als Märtyrer in das Paradies Muhammeds einzugehen.

„Um Mitternacht — so schildert Roderich, Erzbischof

von Toledo, die Vorbereitungen zu einer großen Schlacht — erscholl im Lager der Christen durch Heroldruf die Aufforderung an Alle, sich zum heiligen Kriege zu waffnen. Nachdem die Nofterien der göttlichen Paffion gefeiert worden waren, beichteten alle Krieger, nahmen die Sacramente und eilten gewaffnet zum Kampfe ins Feld. Die Schlachtreihen wurden geordnet, und, die Hände gen Himmel erhebend, die Augen zu Gott gewendet, die Herzen nach dem Märtyrthume verlangend, stürzten sich Alle unter Anrufung des göttlichen Namens, indem die Fahnen des Glaubens ihnen voranflogen, den Gefahren der Schlacht entgegen.“¹⁾ — Ein Araber dagegen erzählt: Der Dichter Ibn al Farabi hatte einst als Pilger in Mekka, den Schleier der Kaaba umfassend, von dem allmächtigen Gotte die Gnade erfleht, daß er ihn als Märtyrer sterben lasse; beim Fortgehen jedoch waren ihm die Schrecken eines solchen gewaltfamen Todes lebhaft vor die Seele getreten, und, seinen Wunsch bereuend, war er schon im Begriff gewesen, zurückzulehren, um Gott zu bitten, daß er ihn als nicht geschehen ansehen möge; aber Scham hatte ihn davon abgehalten. Später wurde dem Dichter zu Theil, um was er gebetet hatte; er fiel als Glaubenszeuge bei der Eroberung von Cordova, und es wird erzählt, Jemand, der ihn unter der Masse der Erschla-

1) *Revue Hispan. Scriptores. Francof. 1579 p. 273, inea 20 n. 40.*

nen liegend gefunden, habe gehört, wie er im Sterben mit schwacher Stimme die Worte der heiligen Tradition gemurmelt: „Ein Jeder, der im Glaubenskampfe verwundet wird (und Gott weiß die, welche für seine Sache Wunden empfangen, wohl zu erkennen), wird am Auferstehungstage mit blutender Wunde erscheinen; ihre Farbe wird wie Blut, aber ihr Duft wie Moschus sein.“ Gleich, nachdem er diese Worte gesprochen, soll er gestorben sein.¹⁾

Wundererscheinungen entflammten auf beiden Seiten dem Glaubenseifer. Ein arabischer Geschichtschreiber berichtet: „Abu Jussuf, der Beherrscher der Gläubigen, brachte die ganze Nacht vor der Schlacht von Marcos im Gebete zu, indem er Gott kräftig anflehte, den Moslimen Sieg über ihre Feinde, die Ungläubigen, zu verleihen. Zuletzt, um die Morgendämmerung, versiel er auf kurze Zeit in Schlaf. Bald aber erwachte er voll Freude, ließ die Scheichs und Gottesgelehrten rufen und sprach zu ihnen: Ich habe euch zu mir bescheiden lassen, um euch sogleich durch die Kunde von Gottes Beistand zu erfreuen, durch die ich in dieser gesegneten Stunde beglückt worden bin. Wisset, während ich knieend dalag und der Schlaf mich auf einen Augenblick überwältigte, sah ich im Traum sich ein Thor des Himmels öffnen, durch das ein Reiter auf weißem Rosse

1) Ibn Chalkitan, Art. Ibn al Harabi.

zu mir herabstieg. Er war von hoher Schönheit und verbreitete süßen Duft; in der Hand hielt er eine grüne Fahne, welche, ausgebreitet, den Himmel zu bedecken schien. Nachdem er mich begrüßt, fragte ich ihn: wer bist du? daß Gott dich segne! — Ich bin ein Engel des siebenten Himmels, erwiderte er, und komme zu dir, um dir und den unter deinen Fahnen ziehenden, nach Märtyrthum und himmlischem Lohn begierigen Kriegern im Namen Allah's den Sieg zu verkünden.¹⁾

Wie den Arabern die Engel des siebenten Himmels oder der Prophet, so erschien den Christen der heilige Jakobus nicht nur als Siegverkünder, sondern auch als Vorkämpfer gegen die Ungläubigen. Roderich von Toledo erzählt von der Schlacht von Clavijo: „Dann rückten die Sarazenen in ungeheurer Menge vor; das Heer des Königs Ramiro aber zog sich nach dem Orte, welcher Clavijo genannt wird, zurück. In der Nacht nun, da der König zweifelte, ob er einen Kampf wagen solle, erschien ihm der gebenedeite St. Jago und ermutigte ihn durch die Versicherung, er werde am folgenden Tage einen Sieg über die Araber davontragen. So erhob er sich denn am frühen Morgen und verkündete seine Vision den Bischöfen und Großen, worauf Alle, nachdem sie Gott gehinkt, auf die Verheißung des Apostels bauend sich

1) Al. Kassis, ed. Toruberg, pag. 147.

zum Kampfe rüsteten. Auf der anderen Seite rückten die Sarazenen, sich auf ihre Ueberzahl verlassend, zum Kampfe vor. Indem so die Schlacht auf beiden Seiten begann, geriethen die Sarazenen bald in Verwirrung und ergriffen vor den Christen die Flucht; dennoch wurden siebenzigtausend von ihnen niedergemacht. Und in dieser Schlacht soll der gebenedeite St. Jago auf weißem Rosse mit einer Fahne in der Hand erschienen sein.¹⁾ Der General-Chronist von Galicien sagt: „Achtunddreißig sichtbare Erscheinungen St. Jago's in eben so vielen Schlachten, in welchen er den Spaniern beigestanden, werden von dem gelehrten Don Miguel Erce Kimenez aufgezählt; allein ich halte es für ausgemacht, daß seiner Erscheinungen noch viel mehr gewesen sind, und daß bei jedem Siege, den die Spanier über ihre Feinde davongetragen, dieser ihr großer Feldherr mit seiner Hülfe zugegen gewesen ist.“²⁾ — „St. Jago — heißt es bei einem anderen spanischen Schriftsteller — ist hier in Spanien unser Hort und Schirm im Kriege, indem er gewaltiger als Donner und Blitz die großen Heere der Mauren erschreckt, in Verwirrung bringt und in die Flucht jagt.“³⁾

Auch im Liede fand dieser große Kampf, der alle Herzen bewegte, seinen Wiederhall; durch Schlacht-

1) Roder. Tolet. de rebus hispanicis lib. IV. cap. 13.

2) Armas y triunfos del Reyno de Galicia pag. 648.

3) Morales Cronica general de España, t. IX, c. VII, sec. 4.

getümmelt und Poffentkirren, Allahruf und Glocken-
ten fchallt uns die Stimme der Dichtkunft ans Ohr,
und wir wollen ihr laufchen, wie fie hier für den
Propheten, dort für das Kreuz Streiter wirbt, bald
in Siegesjubel ausbricht, bald die Todtenklage an-
stimmt.

Als die Chriſten im Jahre 1238 Valencia aufs
Neußerſte bedrängten, beauftragte Ibn Merdeniſch,
der Befehlshaber dieſer Stadt, den Dichter Ibn ul
Abbar, ſich zu dem mächtigen Haſſiden-Fürſten Abu
Jeſeria nach Afrika zu begeben, um deſſen Hülfe zu
erflehen. Dort angelangt, recitirte der Geſandte vor
verſammeltem Hofe die folgende Kaſſide, welche einen
ſolchen Eindruck hervorbrachte, daß Abu Jeſeria die
erbetene Hülfe ſofort bewilligte und eine wohlauſge-
rüſtete Flotte an die ſpaniſche Küſte ſandte.

Auf! — die Bahn iſt dir gebrochen, führe deine Reiterei,
Gottes Kämpfer führe zu uns; Andaluſien mache frei!
Du, von dem die Unterdrückten Beſtand nie umſonſt er-
ſieht.

Sieh, wie Spanien hülfebittend, Großgeſinnter, vor dir
ſteht!

Schwer gedrückt von Leiden, windet dieſes Land ſich todes-
krank,

Denn das Schickſal reicht von früh bis ſpät ihm bittern
Schmerzensſtrank.

Unglückſel'ge Inſel! hin iſt deine Blüthe von zuvor,
Da das Mißgeſchick zu Opfern deine Kinder ſich erkor.

Neues Glend führt mit jedem Morgenroth herauf der Ost,
Dir ein neues Weh, den Feinden eine neue Freudenpost;
Mit der Dämmerung jedes Abends naht sich dir ein neues
Leid,

Das in Schmerz die Freude wandelt und in Angst die
Sicherheit.

Was nicht dreht vom Feind dir? Einen Eid geschworen
hat der Christ,

Dir den Schatz zu rauben, der von allen dir der liebste
ist;

Deine Schönen, die verschleiert weilen in dem Frau'ngemach,

Wollen unter sich durchs Loos die Sieger theilen — o der
Schmach!

Brechen will das Herz uns, wenn wir denken was in
Cordova

Sich begeben, was Valencia über sich ergehen sah.

Schon in-manche unsrer Städte hielt die Gottesläugnung
fest

Im Triumph den Ginzg und der Glaube sich hinweg
voll Schreck.

Ihre Straßen, einst so prächtig, nun verheert von Fein-
deswuth,

Bieten dem ein Trauerschauspiel, dessen Blick auf ihnen
ruht.

Die Moscheen sind in Klöster nun verwandelt wie zum
Hohn,

Wo die Gläub'gen sonst gebetet, hört man nun der Glocke
Ton.

Wie soll Spanien wiederfinden, was es ehemals besah?

Trümmer sind die Schulen, wo man Allah's heil'ges Buch
einst las.

Ach, was ward aus jenen Villen, wo der Ost mit sanfter
Hand

Blüthen rankte von der Fluren grünem, schimmerndem
Gewand?

Gartenhaine, die das Auge uns entzückten, waren dort,
Doch gewelkt ist ihre Frische und ihr Laubwerk ist ver-
dorrt.

Den Bewohnern dieser Stätten bleibt nichts andres als
die Flucht,

Selbst der Fremdling, der solch Elend schaut, erliegt der
Schmerzenswucht.

Gierig fiel die Christenrotte, ähnlich dem Vorkustenschwarm,
Neber unser Land und brachte rings Verödung, Noth und
Harm;

In die Mark Valencia's, gleich dem Löwen, der nach Beute
schnaubt,

Drang sie ein und hat der Holden ihren reichen Schmuck
geraubt.

Wo ist nun das sel'ge Leben, dessen Früchte wir gepflückt?
Wo ist nun die schlanke Schöne, die wir an die Brust
gedrückt?

Ein Tyrann, der nichts verschonte, was auf seinem Zug
er traf,

Der, um Spanien zu verderben, sich nicht Ruhe gönn
noch Schlaf,

Drang in unser schreckenbleiches Land und hat mit Feu'r
und Schwert

Die erhabnen Prachtgebäude ihm verstümmelt und zerstört.

Seine Rechte streckt er, da im Kampfe Keiner Stand ihm
hielt,
Nun nach einem Raub, nach dem er lang schon insgeheim
geschleift,
Und den Irrwahn von drei Göttern trägt von Ort zu Ort
er kühn —
Doch, wenn er die Einheitsfahne erst entrollt sieht, wird
er flehn.
Hab' Erbarmen, Fürst! das Ende fasse du des Hakenheils,
Welches Spaniens Schiff, das lecke, führe in den Port
des Heils!
Wie durch dich dem wahren Glauben ehemals neues Leben
ward,
So belebe dies verheerte Land nun, das in Trümmern
starrt!
Damals warst du, Herr, der Erste, der die Wahrheit laut
bekannt;
Jede Nacht, die leuchtend, strahlte sie vor dir als Fackel-
brand;
In dem Kampf für Gottes Sache warst du bald ein schneid'-
ges Schwert,
Bald die Wolke, die der Külle ihres Segens sich entleert;
Und, wie vor der Sonne Strahl die nächt'ge Finsterniß
entweicht,
Alch der Murakiten finstre Kegerci, von dir verscheuht.
Du, der zu Verzweiflungsvollen aufthun kannst die Ret-
tungsbahn,
Diese Briefe sieh, die Voten, die dir hülfestehend nahn!
Wohlgesteuert durch die Meerfluth kam ein Schiff in dei-
nen Port;

Du, o güt'ger Herr, so hofft es, gönnt ihm einen Zu-
fluchtsort.

Hin und her vom Sturm getrieben, zwischen Felsenkant
und Riff

Auf dem Ocean geschleudert, war dem Sinken nah dies
Schiff:

Da, so wie ein Roß die letzten Kräfte noch zusammen-
rafft,

Um ans Ziel zu kommen, floß es hafenwärts mit letzter
Kraft,

Und, wefern es ihm vergönnt ist, küßt es demuthvoll den
Thron.

Welchen Abu Jelezia heiligt, Abtul Wahids Sohn.

O, das ist ein Fürst, dem viele Königreiche dienstbar sind;
In den Mantel seiner Gnade hüllt er sie und schirmt sie
lind.

Jeder Wandrer drückt auf seine Hand mit Ehrfurcht einen
Kuß;

Unglücksel'ge, die ihn schauen, ahnen ihrer Leiden Schluß.
Nicht verfehlt sein Pfeil die Sterne, wenn sein Bogen
danach zielt;

Dienstbar tritt die Ordensgränze vor ihn hin, wenn er be-
siehlt.

Seine Macht und Größe wirft zu Boden jeden Wider-
stand,

Und das Schicksal trägt die Fahne seiner Herrschaft in der
Hand.

Seine Stirne leuchtet dem Tage allen Glanz, in dem er blinkt,
Mit der Röthe seiner Wangen hat der Morgen sich ge-
schminkt,

Zwischen Panzen, welche sterngleich blühen, ist er wie der
Mond,
Und ein Hof von Ruhm hängt funkelnd um den Sitz, auf
dem er thron't.
Vor ihm beugen sich die Berge, denn er ist der Erde Herr,
Nur am Himmel die Plejaden sind erhaben, so wie er.

Ueber Spanien, hoher König, steig' im Glanz der Ma-
jestät
Als Gestirn empor, vor dem der Glaubensfeinde Macht
vergeht!
Alle hoffen, daß du neues Leben diesem Lande schenkt
Und mit Blut der Christenkön'ge seinen dürr'n Boden
tränkst.
Ja die Schmach, mit dem der Kranken Zutritt ihn ge-
schändet längst,
Wasche ab, indem mit Blut du seine Fluren reichlich
dängst!
Dirf ein Heer an seine Küsten, das die Heindeschaar be-
kriegt,
Als jedwedes Christenfeldherrn Haupt vor dir im Stanbe
liegt.
Deinen Dienern hilf, die thränenvollen Aug's, doch mit
Vertrau'n,
In der Ostmark Andalusien's rastlos spähend nach dir
schau'n.
Gänzlich dir ergeben, müssen sie erschöpft, durch Krankheit
matt,
Doch erliegen, wenn nicht bald du Hülfe sendest ihrer
Stadt.

Ihr eigen sei die ganze Welt, so prahlen sie voll Hoch-
mut schon
Und lagern haufenweise sich auf unsre Heider hin mit
Hehn;
Und rufen: „Franken, fort mit euch! denn Alles zwischen
hier und Puy,
Toulouse ist unser und Provence.“ War Einer je so frech
wie sie,

Die glaubenlosen Hunde?

Hör, Kaiser, hört ihr Könige von Frankreich und von
Engelland,
Hör, Graf von Poitiers! hülfbereit reicht Spaniens Kö-
nigen die Hand,
Denn bessern Anlaß gab es nie, Gott zu gefallen; hört
mich, hört!
Sieg über Alle leiht er euch, so viele Mahomet beehrt,
Die Heiden und die Renegaten.

Erschlossen ist uns nun ein Weg, auf dem sich büßen
läßt die Schuld,
Die Adam auf uns Alle lud; vertraut auf Jesu Christi
Huld!
Er, dem das wahre Heil entstammt, wißt! gab uns das
Verheißungswort,
Die Seeligkeit uns zu verleihn und uns zu sein ein Schirm
und Port

Vor ungeschlachten Duben.

Wir, die den ächten Glauben wir bekennen, geben wir
dies Pfand
Nicht jenen schwarzen Hunden Preis, die wüthend nah'n
vom Jenseitsstrand!

Drum eilt, eh euch das Unheil trifft! Wir ließen allzu
 Viele schon,
 Castilien und Galizien schon und Portugal und Aragon
 In ihren Rachen stürzen.
 Wenn sie das kreuzgeschmückte Heer von Deutschland und
 von Frankreich sehn,
 Und England, Anjou und Bearn, die zu uns Provença-
 len stehn,
 Sie all in Einer mächt'gen Schaar: dann, glaubt, durch-
 brechen wir ihr Heer,
 Hau'n ihnen Köpf' und Hände ab bis nichts von ihnen
 übrig mehr,
 Und theilen uns die Beute.

Als Seher kündet Savaudan: die Stunde wird das Wä-
 gerschwert
 Vertilgen, und wo Mahomet geherrscht wird künftig Gott
 verehrt.¹⁾

Aber die Weissagung des Treubaden's bewährte
 sich schlecht, denn die Schlacht von Marcs endete
 den Kreuzzug, zu dem er aufgerufen hatte, mit einer
 schweren Niederlage des christlichen Heeres;²⁾ der Ara-
 ber, aus dessen Munde vorher die Erzählung des
 Traumgesichtes mitgetheilt worden ist, welches dem

1) Raymond IV, 85. Die sehr kunstliche Etymologie ist in der Ueber-
 setzung vereinfacht worden.

2) So nach Fiez (V. u. B. S. I. 324) der das Gedicht in die Zeit des
 Kreuzzuges von 1195 setzt. Nach Sauriel (Histoire de la poésie provençale
 II, 156) war dasselbe im Jahre 1212 entstanden und dann hätte der Dichter
 richtig prophetisch gehabt, da die Schlacht von Las Navas de Tolosa die Kreuz-
 fahrt dieses Jahres durch einen glänzenden Sieg der Christen frönte.

muhammedanischen König in der Nacht vor dem Kampfe den Sieg verkündete, mag uns dieselbe berichten: „Der verfluchte Alfonso — sagt er — der Feind Gottes, rückte mit seinem ganzen Heere zum Angriff gegen die Moslimen vor. Auf einmal hörte er zur Rechten das Wirbeln der Trommeln, das die Erde erschütterte, und den Schall der Pauken, der Thäler und Höhen erfüllte; da emporblickend, gewahrte er die Fahnen der Muhahiden, wie sie heranzustürzten, und unter ihnen als erste ein weißes Siegesbanner mit der Inschrift: Es ist kein Gott außer Allah, Muhammed ist sein Prophet, Gott allein ist der Sieger! Als er nun auch die moslimischen Helden und ihre von Kampfbegierde brennenden Heerschaaren herandrängen sah und sie mit lauter Stimme das Glaubensbekenntniß hersagen hörte, fragte er, was das sei und erhielt die Antwort: „o Verfluchter! das ist der Beherrscher der Moslimen, der heranzieht; Alle, mit denen du heute schon gekämpft hast, waren nur die Plänkler und Vorposten seines Heeres.“ Da erfüllte der erhabene Gott das Herz der Ungläubigen mit Schrecken und sie wandten den Rücken und suchten zu fliehen; aber die tapfern Reiter der Moslimen setzten ihnen nach, drangen von allen Seiten auf sie ein, machten sie mit Schwertern und Lanzen nieder, sättigten ihre Klingen in Blut und ließen die Feinde den bitteren Trunk des Todes kosten. Sodann umzingelten die Moslimen die Fe-

stung Alarcos, indem sie glaubten, Alfonso wolle sich dort vertheidigen. Aber der Feind Gottes, durch das eine Thor eingebrungen, war schon durch das entgegengesetzte wieder entflohen. Nachdem die Thore der, mit Gewalt eingenommenen Festung verbrannt worden waren, fiel Alles, was sich dort und im Lager der Christen fand, Geldsummen, Getreide, Waffen, Kriegsgeräth, Lastthiere, Weiber und Kinder als Beute in die Hände der Moslimen. An diesem Tage waren so viele Tausende der Ungläubigen gefallen, daß Keiner ihre Zahl anzugeben vermochte und Gott allein sie kennt. Vierundzwanzigtausend Rittern von den edelsten christlichen Familien, die in der Festung gefangen genommen wurden, erwies sich der Beherrscher der Gläubigen huldvoll und schenkte ihnen die Freiheit, damit er den Ruhm der Großmuth erwürbe, aber alle Einheitsbekenner und Moslimen tadelten dies und nannten es den größten Fehler, in den je ein König verfallen sei.¹⁾

Hören wir nun ein arabisches Triumphlied, das zwar nicht diesen, aber einen fast eben so glänzenden Sieg der moslimischen Waffen feiert. Als Abu Yusuf nach der Schlacht von Gijja in Algesiras einzog, empfing er von dem Fürsten von Malaga, Ibn Nischitula, folgende Kasside, welche ihm zu dem Siege Glück wünschte:

1) Al Kurras I. 150.

Die Winde gaben uns, die vier, Bericht von deinen
Siegen,
Die Sterne kündeten dein Glück, wie sie im Osten
stiegen.
Für all die Engelschaaren, die, o Herr, dir Hülfe
brachten,
War eng der Raum; nicht faßte sie das weite Feld der
Schlachten,
Und von den Sphären scholl Gesang, die drohen krei-
send rollen:
Dah die der Herr ein Helfer ist in allem deinem Wollen.
Dein Leben, das ein Jeder gern erkaufte mit dem
Seinen,
Hast du dem Dienste ja geweiht des Höchsten, Ewig-
Einen!
Du zogst für seine Religion zu Felde, sie beschützend,
Auf deines Geistes festen Muth, wie auf ein Schwert,
dich stützend;
Siegreich ward dann von deinem Heer vollendet dein
Beginnen,
Und nimmer wahrlich wird dein Werk fruchtlos in Nichts
zerrinnen.
Der Fürsten, deren Waffen Gott mit Macht begabt und
Schärfe,
Ist das des Gegners einz'ger Schuß, daß er sich unter-
werfe,
Und ihre Krieger gürten froh, wenn sie den Morgen
wittern,
Sich für den Kampf; denn vor Gefahr, wie brauchten
sie zu zittern?

Wie prächtig ist dein Heer, o Fürst, wenn durch das
Schlachtenbrausen
Der Rasse Schwarm dahin sich wälzt und rings die
Zangen sausen!
Ein Stellvertreter Gottes, führst du seine heil'ge Sache,
Und schützend waltet über dir sein Blick, der immer
wache!
Mit neuem Glanz, der nicht erbleicht, hast du geschmückt
den Glauben.
Und keine Zeit kann dir den Ruhm so hoher Thaten
rauben.
Gott, dem als bester Fürst du giltst, beschloß in seinem
Rathe,
Die Deinen zu belohnen, Herr, mit ew'gem Chalisate;
Er, welcher seine Gaben gibt und weigert nach Be-
lieben,
Hat im Voraus Euch dieses Loos in seinem Buch ge-
schrieben.
Es deutet, wenn man fragt: wer ist der kühnste Feind-
bezwinger,
Der beste der Chalisen wer? auf dich jedweder Finger.
Nicht untergehen wird dein Reich; laß sich die Zeit er-
füllen,
Und zur bestimmten Stunde wird das Schicksal sich ent-
hüllen.
Mit Hoheit waltest du und Glanz in deinem Herrscher-
thume,
Am Himmel selbst die Sterne schau'n mit Neid nach
deinem Ruhme.')

1) Im Arabischen „die vier Flüsse“, womit wahrscheinlich Mesopotamien, Euphrat, Tigris, und der Indus gemeint sind.

Du, der Moslimen Hert und Schuß, bewahre und er-
 halte
 Dem Volke den Gebieter, der des Reiches pfleg' und-
 walle!
 Er, dessen Glauben mit dem Schwert du rettetest, be-
 hüte
 Vor allem Ungemache dich mit seiner Huld und Güte,
 Und möge seinen Segen auf dein Haupt hernieder-
 schauern,
 Damit es davon duften mag so lang die Zeiten dauern.')

Ein weiterer Aufruf zum heiligen Kriege, als
 schon die Christen den größeren Theil der Halbinsel
 unterworfen hatten, ertönte im folgenden Gedichte.
 Dasselbe ward im Auftrage des Ibn ul Ahmar, Kö-
 nigs von Granada, von dessen Geheimschreiber Abu
 Omar verfaßt, um den Sultan Abu Jussuf aus dem
 Herrscherhause der Meriniden, dem es 1275 in Al-
 geciras vorgetragen wurde, mit neuem Eifer zum
 Kampfe wider die Glaubensfeinde zu erfüllen.

Hier liegt der Pfad des Heils. Ist Einer da,
 Sei es in Spanien, sei's in Afrika,
 Der ihn betreten will? der die entflammte
 Gehenna scheut, die Strafe für Verdammte,
 Und nach des Paradieses ew'gen Wonnen
 Sich sehnt, wo Schatten sind und kühle Brennen?

und die gemini pinces gemeint sind. 2. Dieser, Unterbindung oder die Etern-
 namen 2. 57 und 202.

1) Al Karas 1, 215.

Du, den nach Sieg im Glaubenskampf gelüftet,
 Dem innern Rufe folge! Geh' gerüstet,
 Voll Hoffnung und Vertrau'n dem Heil entgegen;
 Wer wohl geleitet ist, dem folgt der Segen.
 Du aber, der du denkst: „Was soll ich heut
 Zu Gott mich wenden? morgen ist noch Zeit!“
 Bedenk', wie Keiner dir verbürgt, daß morgen
 Du noch am Leben bist! Dir ist verborgen,
 Wann dich der Tod ereilt; doch glaub' mit Nichten,
 Die Schuld, die alle Sterblichen entrichten,
 Sei dir erspart. Wenn heute nicht, doch bald
 Mußt du verlassen diesen Aufenthalt;
 Die Reise, welche vor dir liegt ist schwer
 Und von da drüben keine Wiederkehr;
 So nimm denn, um dich für die Fahrt zu stärken,
 Dir einen Vorrath mit von guten Werken!
 Der frommen Werke erstes aber ist
 Der Glaubenskrieg; benutze deine Frist
 Und zieh nach Andalus zum heil'gen Streit,
 Denn Gott liebt den, der solchem Kampf sich weihet.
 Von Sündenrost ward dein Gesicht geschwärzt;
 Drum Sorge, daß der Flecken ausgemerzt
 Und dein Gesicht durch Thränen, die du weinst,
 Gereinigt sei, eh' du vor Gott erscheinst!
 Wer folgt dem Beispiel des Propheten nach?
 Wer schüttelt von sich seine Sündenschmach
 Und flieht zu Gott, damit von jedem Fehle
 Im Kampf für ihn er läutere seine Seele?
 Kennt ihr Gefallen finden an den Städten
 Der Feinde, wenn sie nicht zu Allah beien?

Wollt ihr die Christen euch verhöhnen lassen,
 Die an drei Götter glauben und uns hassen,
 Weil fest wir hangen an dem Einen Gotte!
 Was trugen wir nicht schon von dieser Rottel!
 Wie viel Moscheen sind in unserm Lande
 Zu Kirchen umgewandelt! O, der Schande!
 Sterbt ihr vor Schmerzen nicht, wenn ihr es seht?
 Nun hängt die Glocke auf der Minaret,
 Den Priester sieht man steh'n auf ihrem Dach
 Und Wein fließt in dem Hause Allah's — Ach,
 Nicht hört man dort der Gläub'gen Stimme schallen,
 Die betend vor dem Herren niederfallen,
 Man sieht statt ihrer in den heil'gen Gängen
 Sich freche, glaubenlose Sünder drängen.
 Wie viele Männer unsres Volkes schmachten,
 Wie viele Frau'n in ihrer Hast und trachten
 Umsonst nach Lösung aus dem finstern Zwinger!
 Wie viele Jungfrau'n, die als Rettungsbringer
 In ihrem Leid den Tod erschnen, trauern
 Verlassen in der Christenstädte Mauern!
 Wie viele Kinder, deren Eltern weinen,
 Daß sie zur Qual gezeugt die armen Kleinen!
 Wie viele Fromme, die, in eh'rne Klammern
 Geschmiecket, doch sich selber nicht besammern,
 Nein, ihren Nachbar nur, weil aus den Ketten,
 Worin er senkt, sie nicht ihn können retten.
 Wie viele Märtyrer, von Schwerterstreich
 Dahingestreckt, bedecken nicht als Leichen
 Mit Wunden sonder Zahl das Schlachtgefild!
 Den Engeln drohen, die es schau'n, entquilt

Ein Thränenstrom und Menschen, deren Herz
Wie Eisen hart ist, können all den Schmerz,
Das Elend all nicht ohne Mitleid sehen.
Ihr aber, Brüder, muß euch nicht in Wehen
Die Seele schmelzen, wenn man euch berichtet,
Wie Tod, wie Abfall unsre Reihen lichtet?
Denkt ihr nicht an das alte Freundschaftsband,
Das uns vereint? nicht daß wir blutsverwandt?
Sind, den bedrängten Brüdern beizuspringen,
Die Christen auch so trüg, sie, deren Klingen,
Wenn's Rache gilt, nie in den Scheiden ruh'n?
Erlöschen ist der Stolz des Isam nun,
Ach! jener Stolz, der einst so hoch geblüht!
Sagt! ihr, die ihr Entschlüsse sonst gesprüht,
Was zaudert ihr nun zaghaft und gedrückt?
Verwundet je ein Schwert, wenn nicht gezückt?

Ihr seid uns Nachbarn; sei, ihr Meriniden,
Zuerst uns Hülfe drum von euch beschieden!
Der Glaubenskrieg ist eure höchste Pflicht,
Die erste, heiligste; versäumt sie nicht!
Wählt Eines von den Beiden: Siegesruhm
Am Ziel des Kampfes, oder Märtyrthum;
Dann wird der Herr mit Lohn euch reich bedenken
Und euch im Himmel schöne Jungfrau'n schenken.
Setzt droben in dem Paradiesesgarten
Die schwarzgeangten Huris euch erwarten!
Wer bietet sich dem Herrn als Streiter feil?
Wer kauft von ihm des Himmels ew'ges Heil?
Gelt hat dem Glauben seinen Schutz versprochen
Und niemals ward sein Wort von ihm gebrochen;

Gilt denn, es zu erfüllen! Unser Marken
 Erheben Klage wider euch, ihr Starken,
 Daß ihr sie ganz vergeßt; in seinem Harme
 Klagt so den reichen Schwelger an der Arme.
 Warum sind die Moslimen denn gespalten,
 Indes die Feinde fest zusammenhalten?
 Ihr seid die Heerschaar Gottes, stark genug,
 Wenn ihr es wollt, zum Welteroberungszug;
 Und für die wahre Religion, o sagt,
 Anstatt zu handeln, seufzt ihr nur und klagt?
 Mit welcher Stirn wollt ihr vor den Propheten,
 Wenn morgen ihr geladen werdet, treten?
 Habt ihr Entschuldigungen? Rührt ihr stumm
 Nicht vor ihm steh'n, wenn er euch fragt: „Warum
 Halst meinem Volk ihr nicht, als es so schlimm
 Mißhandelt wurde von der Feinde Grimm?“
 O Schmach, der Strafen schwerste, wenn beschämt
 Ihr das aus des Propheten Mund vernehmt! —
 Damit er euch für jegliche Vergehung
 Vermittler sei am Tag der Auferstehung,
 Steht Gottes Segen auf sein Haupt hernieder —
 Und kämpft für seinen Glauben! dann, ihr Brüder,
 Tränkt er euch drüben mit den reinsten Wellen,
 Den süßesten, der Paradiesesquellen.“)

Als christliches Gegenstück zu diesem Gedichte mag
 eine poetische Kreuzpredigt des Troubadour's Mar-
 bran hier stehen. Dieselbe scheint zu der Zeit, als
 Alfonso VII. sich zur Heerfahrt wider die andalusischen

1) Von Chastan II, S. 200. Die zwei ersten Strophen sind weggelassen.

Araber rüstete, öffentlich und zwar in Spanien, dessen ganzer östlicher Theil die provenzalische Sprache verstand, gesungen werden zu sein:

„Pax in nomine Domini! Marcabrun hat dieß Lied verfaßt, Perse und Musil; vernehmt was er sagt: Der Herr, der König des Himmels, hat uns in seiner Barmherzigkeit ganz nahe ein Bad bereitet, wie es kein gleiches gibt, weder dießseits des Meeres, noch jenseits nach dem Thale Josaphat zu.“

„Wir Alle müssen uns, so heißt die Vernunft, am Morgen wie am Abend reinigen. Gilt denn der, der es zu vollbringen wünscht so lange er noch Leben und Kraft hat, in das geweihte Bad, in dem unsere Heilung ist! Weh uns, wenn der Tod uns früher hinwegnimmt! Im Abgrund drunten wird uns von Gott unsere ewige Behnung angewiesen werden.“

„Geiz und Treulosigkeit haben Heldensinn und Jugendmuth aus der Welt verbannt. O welcher Schmerz, zu sehen wie Jeder nur nach Gütern trachtet, deren Gewinn für ihn doch allein die Hölle sein wird, wenn er, bevor er Auge und Mund für immer schließt, nicht in das heilige Bad eilt! Wie stolz und trohig er auch sein mag, Jeder findet im Sterben Einen, der stärker ist, als er selbst.“

„Der Herr, der Alles was ist und war und sein wird kennt, verheißt uns seinen Lohn durch die Stimme des Kaisers von Spanien! O, kennt ihr den Glanz,

der die umstrahlen wird, die sich in dem Bade reinigen und Gott an den arabischen Heiden rächen werden? In hellerem Glanz werden sie leuchten, als der Stern, der die Schiffe leitet."

"Der Hinde des falschen Propheten, der treulojen Anhänger des Betrügers sind da drüben so viele, daß Niemand mehr übrig bleibt, um Gott zu ehren. Vertreiben wir sie, gestärkt durch das heilige Bad! Geführt von Jesus Christus, jagen wir sie fort diese Elenden, die an Zaubereien und Wahrsagungen glauben!"

"Wägen die Reizen, die Lüstlinge, der Trunksucht und Schlemmerei hingegeben, in ihrer Unreinigkeit bleiben; Gott will in seinem Bade nur die Mitterlichen und Tapsern."

"Schon tragen hier in Spanien der Markgraf und die Tempeiritter tapfer die Wucht und den Andrang des heidnischen Uebermuths, und Jesus Christus spendet ihnen durch sein Bad Güter, welche den Heilighen versagt werden." ¹⁾

Während die provenzalische Dichtkunst in lyrischem Schwunge einiger Rassen mit der arabischen weiteifern konnte, um zum Glaubensstricke zu begeistern, vermochte die castilianische, die erst seit dem zwölften Jahrhundert ihre frühesten schwächlichen Laute wagte, noch nicht den Kampf aufzunehmen. Indessen auch

1) Bouteil II. 242.

sie, sobald sie nur in der, sich nach und nach aus dem Latein hervorringenden, Sprache ein Organ gefunden hatte, nahm die Kriegszüge wider die Feinde Christi zum Thema des Gesanges. Diese noch unbehelfenen und rehen, wenn auch kraftvollen, Anfänge einer in der Kindheit stehenden Poesie der fast übertreiffen Kunst der Araber gegenüber zu stellen, möchte müßlich sein; ihr unbehelfenes Stammeln würde von dem Hausfarenzeichneter der muhammedanischen Dichter übertrumpft werden, die strengen Umrisse ihrer Zeichnung müßten neben dem blendenden orientalischen Farbensimmer matt erscheinen. Dagegen ist es hier der Platz, den Helden, den das älteste Lied der spanischen Zunge verherrlicht hat, im Spiegel arabischer Berichte vorzuführen, um so mehr, als der Rahmen dieser Berichte mehrere Gedichte umschließt, die erst aus ihnen ihr velles Licht erhalten. Wundere sich Niemand, wenn der gefeierte Cid Ruy Diaz el Campeador, den die Sage zum Musterbild von Frömmigkeit, Lehnstreue und jeder Rittertugend gestaltet hat, nach den Darstellungen seiner Feinde in minder glänzendem Lichte erscheint. Wird er dort als ein gütiger, streng rechtlicher, seinem ungerechten Könige dennoch stets treuer Ehrenmann geschildert, so ist er hier ein grausamer, wortbrüchiger Büthrich, der nicht für seinen König und Glauben, sondern im Dienste kleiner-muhammedanischer Fürsten kämpft.

Die Situation, in welche uns der arabische Be-

richt versetzt, ist die, daß der Murabitenherrscher Jusuf Ibn Taschfin Andalusien mit seinen afrikanischen Heeren überflutet und die Throne der kleinen spanisch-arabischen Fürsten mit Untergang bedroht. „Sobald — erzählt der arabische Bericht — Ahmed der Hudide, der nämliche, welcher noch heute die Mark von Saragossa beherrscht, die Krieger des Emirs der Gläubigen gewährte, wie sie aus allen Schluchten hervorbrachen und von allen Thürmen herab seine Grenzen auspähten, hegte er einen von den galizischen Hunden, der Rodrigo hieß und den Beinamen Campeador führte, wider sie. Es war dies ein Mensch, der ein Handwerk daraus machte, Gefangene in Ketten zu werfen und als die Geißel des Landes galt; er hatte den kleinen Königen der Halbinsel verschiedene Schlachten geliefert und ihnen alle Arten von Weh bereitet. Die Hudiden hatten ihn aus dem Dunkel hervorgezogen und sich seiner Hülfe zur Ausführung ihrer Gewaltthaten und nichtswürdigen Absichten bedient; auch war ihm die Herrschaft über verschiedene Provinzen Spaniens übergeben worden, so daß er das Land siegreich hatte durchziehen und sein Banner in den schönsten Städten aufpflanzen können. Da also dieser Ahmed der Hudide den Sturz seiner Familie fürchtete und seine Aussichten düster werden sah, versiel er auf den Gedanken, den Campeador zwischen sich und die Vorhut der Heere des Emirs der Gläubigen zu stellen. Er ließ ihn einen Einfall in das Gebiet

von Valencia machen und versah ihn mit Geld und Truppen. Der Campeador belagerte daher die Stadt Valencia, in welcher Zwietracht ausgebrochen war und der Kadi Abu Dschahaf sich der Gewalt bemächtigt hatte. Während Parteiungen im Innern wütheten, betrieb Rodrigo die Belagerung mit allem Eifer; er klammerte sich an die Stadt, wie der Gläubiger an den Schuldner; er liebte sie, wie Liebende den Platz, wo sie die Freuden der Liebe genossen haben. Er schnitt ihr daher die Lebensmittel ab, tödtete die, welche sie vertheidigten, fügte ihr jedes mögliche Unheil zu und setzte alle Mittel des Verderbens gegen sie in Bewegung. Wie vieler herrlichen Orte, die selbst der Wunsch nicht erreichen konnte, mit denen Monde und Sonnen an Schönheit nicht zu wetteifern wagten, bemächtigte sich der Tyrann und entweihte ihr Heiligthum! Wie viele schöne Jungfrauen, auf deren Reize Perlen und Korallen eiferiüchtig waren, mußten sich mit den Spitzen seiner Lanzen vermählen und wurden unter den Füßen seiner frechen Söldlinge zertreten!"

"Der Hunger zwang die Valencianer, unreine Thiere zu verzehren. Ihr Gewaltthaber, Ibn Dschahaf, wußte nicht was beginnen. Er flehte die Hülfe des Emirs der Gläubigen an, obgleich dieser weit entfernt war; bisweilen vermochte er, seine Rufe um Beistand zu ihm gelangen zu lassen, andere Male ward er daran verhindert. Der Emir der Gläubigen

nahm Theil an seinem Schicksal; aber da er fern von Valencia war und das Schicksal es anders bestimmt hatte, konnte er ihm nicht rasch genug helfen. Wenn Gott ein Ding beschloßen hat, öffnet er ihm die Pforte und beseitigt die Hindernisse.“¹⁾

„Während Valencia so in äußerster Bedrängniß war, stieg, so sagt man, ein Araber auf den höchsten Thurm der Stadtmauer; dieser Araber war sehr gelehrt und einsichtsvoll und hielt folgende Rede:

Valencia! Valencia! Schwer ist dein Unglück und der
Deinen!

Entrinnst du noch dem Untergang, ein Wunder muß es
Allen scheinen.

Wenn irgend Gott sich huldvoll zeigt, o daß er deiner
sich erbarme!

Tenn unsres Volkes Lust warst du und wußtest nichts
von Leid und Harne.

Dech wenn der Herr beschloßen hat, dich diesmal gänz-
lich zu verderben,

So trifft für deiner Sünden Zahl und deinen Hochmut
dich das Sterben.

Die Pfeiler, drauf du ruhst, die vier, sie möchten gerne
sich vereinen,

Wie Trauerweiber um den Sarg, dein Sammerschicksal
zu beweinen.

Und deine edle Mauer ach! stark von den Pfeilern sonst
getragen,

1) Dory, recherches, 2. Auflage, II. Band, S. X, und 17. Melo de Molina, Rodrigo el Campeador, pag. 120.

Nun wankt sie zitternd; nicht mehr Kraft blieb ihr, wie
in vergangnen Tagen.

Von deinen Thürmen, hoch und stolz, die, weithin sicht-
bar durch ihr Blinken,

Die Herzen aller Welt erfreut, seh' ich die Steine lang-
sam sinken.

Auf deinen weißen Zinnen, einst hell leuchtend und der
Augen Sonne,

Erstlich der Glanz; nicht leuchten sie wie ehemals im
Strahl der Sonne.

Dein Strom, der Guadalupe, und alle deine Kiesel-
quellen

Entflohen ihrer Mutter nun; dem Fremdling dienen ihre
Wellen.¹⁾

In den Kanälen, drin so rein, so silberklar die Wässer
rannen,

Ist finster nun die Flut und trüb; nicht Einer schafft den
Schlamm von daunen.

Der üpp'ge Garten um dich her, trägt ferner Früchte
nicht noch Blüthen,

Die Wurzeln alle wurden ihm zerstört durch grimmer
Wölfe Wüthen.

All deine Schattengänge, wo Lustwandelnde Gesang
begrüßte

Und Blumenstrot und Vögelieb, sind nun vertrocknet,
eine Wüste.

Dein Hafen, drauf so stolz du warst, liegt öde da; die
reichen Frachten

1) Weil der Ueb das Wasser abgeleitet hatte.

Suchst du umsonst, die ehemals an seinen Strand die
Schiffe brachten.

Verheert von lohem Flammenbrand ward das Gebiet,
das dir so theuer,
Und qualmend steigt zu dir der Rauch heran von dem
Zerstörungsfeuer.

Schwer ist das Leiden, dran du krankst; kein Mittel
wird dir Heilung bringen;
Die Aerzte zweifeln, daß du je vermagst, dich neu empor-
zurichten.

Valencia! Valencia! Indes ich alles dies gesprochen,
Ist, glaub' es, in der Brust das Herz mir fast vor tiefem
Weh gebrochen.

Nur meiner Seele will ich es und keinem Andern offen-
baren,
Damit, bevor die Noth es heißt, die Menschen nichts
davon erfahren.¹⁾

„Zulezt erlangte der Tyrann Rodrigo die Erfül-
lung seiner schändlichen Wünsche. Durch Betrug, wie
seine Gewohnheit war, bekam er im Jahre 488 Va-
lencia in seine Gewalt. Der Kadi hatte sich ihm un-
terworfen und einen Vertrag mit ihm abgeschlossen;
aber dieser Vertrag ward nicht lange gehalten. Ibn
Dschahaf blieb kurze Zeit bei Rodrigo, dieser aber
fand seine Gegenwart lästig und beschloß, ihn zu
stürzen. Das Mittel dazu bot ihm, wie man sagt,
ein sehr kostbarer Schatz dar, den früher Ibn Dsi-

1) *Cronica general*, fol. 329. Dozy, *recherches*, pag. 172. — *Malu de Molina* 130.

Nun¹⁾ befehen. Rodrigo hatte gleich bei seinem Einzuge in Valencia den Kadi hierüber befragt und ihn in Gegenwart einer großen Menge von Menschen beider Religionen schwören lassen, er besitze diesen Schatz nicht. Wäre dem Kadi bei Ablegung des Eides bekannt gewesen, welches Unglück und welche Schmerzen ihm bevorstanden! Rodrigo hatte mit ihm einen, von den angesehensten Männern muhammedanischen sowohl als christlichen Glaubens unterzeichneten Vertrag abgeschlossen, in welchem ausgemacht worden war, daß der Kadi, wenn der Schatz in der Folge doch bei ihm gefunden werden sollte, des Rechtes auf Schutz, ja des Lebens verlustig gehen solle. Bald darauf entdeckte Rodrigo, daß der Kadi den Schatz bejaß, oder behauptete es wenigstens, was vielleicht nur ein falscher Verwand war. Wie dem auch sei, er nahm ihm alle seine Habe und ließ ihn sowohl als seine Söhne fesseln, bis der unglückliche gereinigte Kadi alle Hoffnung aufgab; zuletzt ließ er ihn lebendig verbrennen. Ein Augenzeuge hat mir erzählt, der Kadi sei bis an die Schultern in die Erde eingegraben worden und habe, als das Feuer rings um ihn her aufleodert, selbst mit den Händen die Flammenbrände näher herangeholt, um seinen Tod zu beschleunigen und seine Marter zu verkürzen. Möge Gott dies sein Verden auf die Seite schreiben,

1) König von Ardele, der nach Ueberung seiner Hauptstadt durch die Othmannen eine Zeit lang in Valencia Zuflucht hatte.

auf welcher er die guten Handlungen des Rudi bezeichnet hat; möge er es als hinreichend betrachten, um die Sünden, die er begangen, aufzuwiegen; möge er im künftigen Leben uns schmerzhaftes Strafen ersparen und uns zu guten Werken, die seinen Beifall verdienen, behülflich sein!"

"Der Tyrann Rodrigo, den Gott verfluche, wollte dann auch die Frau und die Töchter des Rudi verbrennen, aber Einer der Seinen bat ihn, ihres Lebens zu schonen und brachte ihn zuletzt dahin, daß er seine Absicht aufgab. So blieben diese Frauen vor dem Märtyrertode bewahrt, den ihnen Rodrigo zugebracht hatte."

"Dieses furchtbare Unglück war ein Donnererschlag für alle Bewohner der Halbinsel und erfüllte alle Klassen der Gesellschaft mit Schmerz und Scham."

"Die Macht dieses Tyrannen nahm beständig zu, so daß er schwer auf Verzen wie Thälern lastete und die Bornthmen sowohl als die Geringen mit Zucht erfüllte. Jemand hat mir erzählt, er habe ihn in einer Aufwallung von Dünkel und Herrschbegier sagen hören: Unter einem Rodrigo ist diese Halbinsel erobert worden, aber ein anderer Rodrigo wird sie befreien; Worte, welche die Herzen mit Schrecken erfüllten und sie glauben ließen, daß, was sie fürchteten, werde bald eintreffen. Trotz allem dem war dieser Mensch, die Geißel seiner Zeit, durch seine Ruhmliebe, durch die kluge Festigkeit seines Charak-

terd eines der Wunder Gottes. Kurze Zeit darauf starb er in Valencia eines natürlichen Todes."

"Der Sieg folgte beständig den Tritten des gottverfluchten Rodrigo; er triumphirte über die Stämme der Barbaren; verschiedene Male bekämpfte er ihre Herrscher, wie Garcia, welcher den Beinamen „der mit dem krummen Munde" führte, den Fürsten der Fran'zen und den Sohn Ramiro's; er jagte ihre Heere in die Flucht und tödtete mit seinem kleinen Häuflein ihre zahlreichen Krieger. Wie behauptet wird, wurden in seiner Gegenwart Bücher gelesen; man trug ihm die Heldenthaten der alten Araber vor und als er die Geschichte des Mohallab hörte, wurde er zur Begeisterung fentgerissen und drückte aus, wie sehr er diesen Helden bewunderte."

"Ibn Chafadscha verfaßte um diese Zeit folgende Verse auf das Schicksal Valencia's:

Wie wüthete in deinem Hof, o Schloß Valencia's, das
Schwert!

Durch Elend und durch Feuersbrunst ward deine Schön-
heit ganz zerstört!

Wer jetzt auf dich die Blicke wirft, versinkt in langes,
tiefes Sinnen,

Denkt trauernd deinem Schicksal nach und fühlt, wie
seine Thränen rinnen.

Das Unglück spielte, Stadt des Weh's! mit deinen Bür-
gern wie mit Wällen!

Wo ist ein Elend, eine Qual, die nicht gehau't in dei-
nen Wällen?

An deiner Höfe Thore hat die Hand des Mißgeschicks
geschrieben:
Kein Haus in dir ist mehr ein Haus, du selbst bist nicht
mehr du geblieben.')

3) Dazy, recherches, Anhang. G. XIV S. 22 ff. — Mole de Molina 127.

VI.

Ohne Gesang kein Fest. „O Fürstin der Schönen! trinken ohne zu singen, heißt nicht fröhlich sein“ sagt in der Perle der tausend und einen Nacht, der Erzählung von Nureddin und der schönen Perserin, der alte Gärtner, der die Flüchtlinge heimlich im Pavillon des Chalifen bewirthe, zu seinem reizenden Gast, und dieser Grundsatz galt in Spanien wie im Morgenland. Groß ist daher die Zahl der Lieder, welche Wein und Zechgelage zu allen Tages- und Jahreszeiten feiern. Schon am frühen Morgen den Becher im duftenden Frühlingsgarten freisen zu lassen, ermahnt das folgende:

Nun geht im thauigen Garten
Die Gläser umher in der Runde!
Schon sprach der Morgen zum Dunkel:
Auf! stiche von hinnen zur Stunde!

Anstatt der Augen der Schönen
Mit ihren schwachtenden Blicken
Nun sollen die Perlen Schaums
Im Becher voll Weins uns erquicken.

Nicht sind die leuchtenden Sterne
Am Himmel untergegangen;

Hernieder sind sie gestiegen,
Um hier im Garten zu prangen.¹⁾

Die Religionsvorschriften verspottend, welche den
Gläubigen das Frühgebet in der Moschee vorschreiben,
singt Al Motadib von Sevilla eine Glaubenssagung,
welche den Gläubigen gebiete, am Morgen zu trinken:

Sieh hin! hell leuchtet der Jasmin!
Beim Frühtrunk nun vergiß das Härmen!
Nie bricht der Gläub'ge das Gesetz,
Das Morgens ihm gebrut zu schwärmen.
Die Zeit ist frostig und ist kalt;
Mit Weine muß man sie erwärmen.²⁾

Ähnlich ist ein anderes Lied:

Beim Glühn der Morgenröthe
Komm, Freund, zum Trinkgelage,
Denn Freude winkt dem Jüngling
Nur frühe, früh vor Tage,
Bevor die Hand des Windes
Noch von der Blumen Wangen
Die Tropfen Thau's getrocknet,
Die klippend daran hängen.³⁾

Im Taumel der Lust verhöhnt Ibn Hazmun die
Heuchelei der Anachoreten und Derwische:

Kein Frevler ist der Weingenuss;
Die Furcht nur macht's vor den Gezeiten,

1) Maffei II, 135.

2) Hist. Abbad. I, 246.

3) Douy, Recherches, 113.

Sonst würden selbst die Derwische
Mit Wein die trocknen Gaumen nessen.

Wenn sie des Nachts Gebete murmeln,
Bis ihnen heißer wird die Kehle,
Sagt, taumeln sie nicht selber dann
Wie ausgelassene Kameele?

Gleich ihren Klauen ist mein Hans;
Tsch Mädchen, schlank wie die Gazellen,
Sind meine Winezzins, und Becher,
Nicht Lampen, müssen es erhellen.¹⁾

Selbst der berühmte Gelehrte al Bekri stimmt in
diese Ausgelassenheit ein:

Erwarten kann ich's kaum, daß mir
Der Becher in der Rechten klinge,
Erwarten kaum, daß ich den Duft
Von Rosen und von Weilchen trinke.

Ihr Freunde, auf, daß wir beim Fest
Am Klang der Lieder uns erlaben
Und zu geheimen Freuden heut
Uns vor der Menschen Blick begraben!

Kein Verwand ist, auf späterhin
Noch zu verschicken unser Bechen,
Denn wenn der Fastenmond begann,
Nennt man das Frohsein ein Verbrechen.²⁾

Abul Hassan Al Merini erzählt: Als ich einst
der Ruhafa gegenüber mit meinen Genossen zechte,
trat ein schlecht gekleideter Mensch heran und setzte

1) Abul Baki 218.

2) Dozy, roebisches 209.

sich zu uns. Wir fragten ihn, was es bedeuten solle, daß er sich so ohne vorhergegangene Bekanntschaft bei uns eindränge. Da sagte er: seid nicht vereiltig gegen mich! sanu einen Augenblick nach, erhebe sein Haupt und sprach:

Hier bei'm Palast Nuhafa froh getrunken!
Erwägt, wie nun das Chalifat gesunken
Und wie die Welt in stetem Wechsel kreist!
Lang sinne drücker nach des Weisen Geist
Und er wird sehn, wie Ruhm und Macht und Wonnen
Der Herrschaft eitel sind und schnell zerronnen!
Nehmt was ihr wöllt; ein Nichts ist alles Sein
Und werthvoll nur die Liebe und der Wein.

Als er so gesprochen, küßte ich ihm die Stirn und fragte ihn, wer er sei. Da nannte er seinen Namen und sagte, die Menschen behaupteten, er sei närrisch; ich aber rief aus: „Fürwahr, dies ist nicht das Gedicht eines Närrischen, vielmehr sind selbst die Weisen nicht im Stande, ein solches hervorzubringen. Bei Allah, geselle dich doch zu uns und sage uns von deinen geistvollen Versen her, damit unsere Lust vollkommen sei!“ Hierauf blieb er bei uns und recitirte uns Gedichte, und wir waren lange mit ihm froh; endlich aber verließen wir ihn, während er an den Wänden umhertaumelte und ausrief: O Gott, Vergebung!¹⁾

1) *Stoffart* I, 306.

Der Prinz Nafi ud Daula jubelt:

Die Becher, Abul Ala,
Sind angefüllt mit Wein
Und gehn von Hand zu Hand schon
In muntre Gäste Reih'n.
Der Vögel Pieder schallen,
Das Laub bewegt der West
Und Turteltauben girren
Auf schwankendem Geäit.
Trink hier mit uns am Vache!
Im Glas laß keinen Rest!
Sieh! aus des Schenken Wangen,
Der uns bedient bei'm Fest,
Scheint dieser rothe, klare,
Krystallne Wein gepreßt!')

Frohen Genuß des Lebens preißt Said Ibn
Dschudi:

Auf Erden ist nicht höh're Lust,
Als weiche Nacken zu umschlingen,
Als wenn in muntre Freunde Kreis
Die Becher in der Munde klingen;
Nichts süßes gibts, als nach dem Zwist
Sich mit dem Liebchen zu versöhnen,
Als wenn verstohlen Blick auf Blick
Der Jüngling wechselt mit der Schönen.
Hin eil' ich durch der Freuden Bahn,
So wie ein Renner ohne Zügel;

Kein Hemmnis achtend, stürm' ich kühn
Zu meinem Ziel, als hätt' ich Flügel.*

Nie in der Schlacht, wenn mir der Ruf
Des Todes scholl, hab ich gezittert,
Doch werd' ich von dem süßen Laut
Der Liebe fort und fort erschüttert. 1)

Ibn Said dichtete eines Abends, als er sich um
Sonnenuntergang mit Freunden an dem Lustorte Sul-
tanijah bei Sevilla befand:

Schon schwindet der Abend dahin,
Drum her die Becher gebracht!
Am Wein erlaube dich nun
Bis wieder der Morgen lacht,
Und schaue der Sonne zu,
Wie, eh sie von hinnen fliegt,
Ihr Flügel über die Flut
Des Stromes gebreitet liegt!
Der leuchtenden Himmelsklarheit
Erfren dich, bevor sie sank!
Erlösen die Saiten laß
Und laße dich an dem Trank,
Und hefte dein Aug' auf die Reize
Des Gartens unverwandt,
Bevor das Dunkel sie hüllt
In sein härenes Hüßergewand! 2)

1) Al Hottas 86.

2) Raffari I, 663.

In Erinnerung an frohe abendliche Zechgelage
sagt Ibn Chafadsche:

Wie oft, daß ich zur Abendzeit mit meinen Freunden
trank,

Bis auf das weiche Rasenbett ich trunken niedersank;
Ein schattendes Traugestrauch bot seinen Schirm mir
dar,

Im schwankenden Gezweige hielt Gespräch ein Tan-
kenpaar,

Der Donner rollte und es schwand im Westen sanft
der Tag,

Indessen kühlte Abendluft aus dem Gemüthe brach.¹⁾

Steigt nach so durchschwärmtem Tage die tief-
blaue Nacht mit ihren leuchtenden Gestirnen empor,
so beginnen neue Freuden. Auf schaukelndem Rahne
wiegt sich der Dichter in Gesellschaft schöner Jüng-
linge auf den Wellen des Guadalquivir:

Wen muß der Reiz der Nacht nicht überraschen,
Wenn auf dem Wasser wir die Freuden haschen?
Der Rachen prangt mit einem Holden, Schlanken,
Der in der feingebauten Glieder Schwanken
Dem Weidenzweige gleicht, vom Wind bewegt.
Inmitten zweier Kerzen, die er trägt,
Erglänzt sein Antlitz wie der volle Mond,
Der zwischen Adler und Orion thront,
Indes, dem Blich gleich, der durch Wolken blinkt,
Der Schimmer in das Wasser niedersinkt.²⁾

1) Ibn Chafadsche, Mit. Ibn Chafadsche.

2) Ruffini I, 435.

Vielsach ergeht sich die Muse der spanischen Araber in Betrachtung der Natur ihres schönen Vaterlandes, Blumen und Sternen, Hainen und Quellen Seele verleihend. Tausend Grüße von Lebendem wie Unbelebtem empfangen sie, wenn sie die Zaubergärten Andalusien's betritt:

Das Blumenkleid ward diesem Garteneden
Vom Lenz gewebt aus bunten Seidensäden.
Der Wind naht schmachkend ihm, in seine Schöne
Verliebt und in des Baches Murmeltöne.
Tritt ein und sich entzückt die Perlen, welche
Der Thau auf Myrthen streut und Rosenkelche!
Das Bächlein streckt die Arme nach dir aus
Und beut dir einen Anemonenstrauch,
Und Vögel zwitschern in der Bäume Zweigen,
Die dicht der eine sich zum andern neigen.

Betritt dies Gartenparadies mein Fuß,
So trifft mich aus des Beilchens Blick ein Gruß,
So wirft die Lilie an des Beetes Rand
Mir Grüße zu mit ihrer Blätterhand.¹⁾

Trunken schwärmt sie in den Drangengärten von
Sevilla:

Sieh die Drangen! könnten sie zerschmelzen, o! ich meine,
So würden sie zu lauterem, zu klarem, goldnem Weine.
An den smaragdnen Zweigen sind sie Kugeln von Rubinen,
Und auf und nieder spielt die Hand des Windes Ball mit
ihnen.

1) Humbert, Anthologie 74.

Laßt, wie auf schöne Wangen, bald uns Küsse auf sie
drücken.
Bald, wie am Rosenschulden-Duft, an ihrem uns er-
quicken! ¹⁾)

Die Rose wird als Prophetin ewiger Frühlings-
herrlichkeit begrüßt:

Schön'res, als die Rose, wahrlich! hat mein Auge nie
geschaut,

Süßer Duftendes der Wolken Frühlingsregen nie bethaut,
Siehe, wie im Garten jede Blüthe sich vor ihr verneigt,
Wie voll Demut ihrer Schönheit jede Guldigung bezeigt!
Wenn, auf ihrem Stamme prangend, sie erscheint in
Herrlichkeit,

Stirbt dahin die eine Blume und die andre welkt vor
Reid.

Heil dir, Frühling! jede Rose, die aus ihrer Knospe
dringt,

Ist uns eine Freudenbotschaft, welche deine Huld uns
bringt.

Nicht wie andre Boten bist du, nein dich schmückt ein
höh'rer Ruhm,

Denn die Kunden, die du bringest, zeugen vom Pro-
phetenthum,

Und es währt, wenn auch die Rose hinwelkt und ihr
Stamm verdorrt,

Dech die Wohlthat, die auf Erden-sie gesendet, ewig
fort. ²⁾)

1) Chrestomath. Arab. ed. Kosegarten, 173.

2) Rastri 1, 133.

Besonders häufig lehren die Schilderungen von Wasserfahrten wieder:

Wir schiffen auf des Flusses Himmel,
Vom Aetherglanz bestrahlt, dem hellen,
Uns leuchteten, anstatt der Sterne,
Allein die Blasen auf den Wellen.

Das Dicksicht breitete auf's Wasser
Den dunkeln Mantel seiner Schatten,
Den zart mit ihrer Stickerel
Geschmückt die Sonnenstrahlen hatten.¹⁾

Die Erinnerung an die Reize solcher Fahrten auf dem Guadalquivir macht auch den Mittelpunkt in dem Gemälde aus, welches ein spanischer Araber, Ibn Said, während eines Aufenthalts in Aegypten von den Wonnen seines früheren Lebens in der andalusischen Heimat entworfen hat:

Dieses ist Aegypten; aber ach! wo blieb mein Abend-
land?

Rastlos flossen meine Thränen, seit das theure mir ver-
schwand.

Meine Thorheit schelt' ich, daß ich je den Rücken ihm
gelehrt;

Erst was wir verloren haben, schätzen wir nach ganzem
Werth.

Wo nun, wo ist mein Sevilla? Seit den Tagen voll
ren Lust,

1) Wallart 1, 631.

Die ich einst in ihm verlebte, hab' ich nichts von Glück
gewußt.
Wie viel Freuden dort genoss ich, des Entzückens, o
wie viel,
Wenn des Flusses Wellen rauschten zu des Sängers
Lautenspiel,
Wenn am Ufer im Gesträuche um uns her die Tauben
sangen
Und, ihr Lied begleitend, auf den Hügeln rings die
Saiten klangen.
Nur zu denken, wie so wonnig mir das Leben dort ver-
fiel,
Läßt mich mehr, als jede Freude, die ich anderswo ge-
nos.
O und all die frohen Stunden auf der grünen Wie-
senflur!
Seit ich fern von ihr, erscheint mir traurig rings die
Erde nur;
Ihrer denk' ich stets; der Kläber Tönen, die das Wasser
dort
Aus den Brunnen schöpfen, haßt mir vor den Ohren
fort und fort.
O wie viele Wonnen wurden uns zu Theil in Chan-
titus,
Und kein Tadler mochte wagen, uns zu stören im
Genuß;
Schön die Stadt, und Gott bereit stets, meine Sünden
zu verzeihn;
Dürft' ich bis zum Schluß der Zeiten nur in ihr ein
Sünder sein!

Wie doch neben ihrem Flusse aller •Reiz des Nil er-
bleicht!
Jeder Klang an ihm bringt Freude, der sich keine sonst
vergleicht;
O wie viele Nachen trägt er, und des Lautenspiels
Getöse
Hält aus jedem, und in jedem prangen Schenken,
mendenschön;
Augen so wie Ehren finden dort Entzücken fort und fort,
Wonnen schafft der Duft der Blüthen und der Klang
der Becher dort.
Wie so oft auf seinen Fluten glitten wir im leichten
Kahn,
Und gehorsam, nimmer müde trug er uns dahin die
Bahn;
Hinter uns im Weitergleiten ließ er eine leichte Spur,
Wie auf wallendem Teppich eine hingestreute Perlen-
schnur,
Und so oft wir ihm die Schwinde eines weißen Segels
lehn,
War's ein Wunder, daß der Nachen wie beflügelt uns
ersahen;
Einem Vogel glich er, welcher dürstend eb dem Wasser
schweift,
Wehl das Raß gewahrt, doch mit dem Fittich nur die
Wellen streift.
Stets um Algeciras ist von Trennungsschmerz mein
Herz entbrannt,
Immerdar verhauch' ich Seufzer nach dem vielgeliebten
Strand,

Wo das Meer in wilder Brandung um die Ufer schäumt
und krüllt
Und der Bäume Zweige zittern, wie von Angst vor ihm
erfüllt.
Wie viel Nächte dort verbracht' ich bis zum frühen
Morgenschein
In den Armen die Geliebte und am Mund den Becher
Wein,
Während weit das Meer sich dehnte wie ein bläuliches
Gewand,
Das der Mond mit goldnem Saume sickte, wie er drü-
ker stand. —
O und immer ist Granada's Thal noch meiner Seh-
sucht Ziel,
Immer stiegen meine Thränen um den lieblichen Jenil,
Wo der Strom sein helles Schwert zückt, sanft das Schiff,
das ihn umringt,
Hin- und herschwankt, die Gazelle anmutvoll am Ufer
springt
Und das Auge des Verliebten kaum ertragen kann das
Glühn
Wimperndolch-umgebener Blicke, welche Pfeile nach ihm
sprüh'n.
Dort war meiner Weonnen Spielplatz, und seitdem ich
schied von dort
Kockt zu Spielen und Ergößen nirgend mich ein anderer
Ort. —
Auch nach Malaga noch schweift mir liebend der Ge-
dante gerne,

Denn die Liebe läßt im Herzen nicht sich tilgen durch
die Ferne.
Wo nun, wo sind seine Thürme? und wie schwand die
Zeit so lang.
Als auf seinen Rinnen ich den Becher zu den Sternen
schwang,
Und der Pflanze grüne Zweige kosend um das Haupt
mir schwanften,
Zitternd bald zurück sich bogen, bald uns wieder fest
umrankten,
Und im Kommen und im Gehen durchs Geäst die Winde
rauschten,
Gleich als wollten sie uns warnen, daß verborgen Spä-
her lauschten.
Um mein Murcia fühlt' ich auch mir Thränen auf die
Wange thauen,
Jenen freudentrichen Wohnsitz zwischen fruchtbar grünen
Auen,
Wo vor meinen Augen leuchtend eine Sonne sich er-
hub,
Die ich dann in meinem Herzen, wo sie unterging, be-
grub. —
Das war ehemals; und, bring' ich mit dem damals in
Vergleich
Was mir hier Aegypten bietet, wird mein Herz vor
Kummer weich.')

1) Ballade I, 64^{te}.

Gleich der Natur wurden auch Werke der Menschenhand, namentlich die Prachtbauten der Fürsten vielfach besungen. Tausend ein Gedicht der Art vorzüglich Beifall, so widerfuhr ihm die Ehre, in zierlichen goldenen Buchstaben an die Wände des Schlosses, das es feierte, geschrieben zu werden. Verschiedene solche, welche die Villen und Lusthäuser Sicilien's preisen, so wie diejenigen, die noch heute von den Mauern der Alhambra herableuchten, werden später mitgetheilt werden, hier einige Verstücke, die sich auf Andalusien oder einzelne Localitäten desselben beziehen:

Ihr Andalusier, wie schön
Sind eure Quellen, eure Schatten,
Wie schön, bei Allah, eure Flüsse
Und eure bäumreichen Matten!
In eurem Lande wahrlich liegt
Das Eden der eisernen Seelen,
Und, wenn die Wahl vergönnt mir wäre,
Ich würde mir kein andres wählen.
Besürchtet nicht, euch könnte je
Verhängt die Höllenstrafe sein,
Denn aus dem Paradiese geht
Man nicht mehr in die Hölle ein.¹⁾

1) Ruffini I. 431.

Lob Andalusiens.

In Andalusien einzig wird
Wahrhaft des Daseins Glück genossen,
Dort einzig sind der Freudigkeit
Die Herzen immerdar erschlossen.
In keinem andern Land als ihm
Verlohn't der Mühe sich das Leben,
In keinem sind, so wie in ihm,
Die Freunde froh beim Saft der Reben.
Für welches sonst vertauschte man
Dies Land mit grünen Gestaden,
Wo Marmelquellen, dicke Schatten
In frohem Weingenuß laden?
Wer wird bei seinem Anblick nicht
Voll Staunens sein, dem wunderreichen,
Da seine Gärten all an Glanz
Dem Eden Jemen's, Sana, gleichen?
Von Silber ist ein jeder Bach,
Das Grün der Gärten lauter Selde,
Die Erde Moschus, und die Kiesel
Sind ächte Perlen und Geschmeide.
In Andalusien milder Lust
Ruß harter Herzen Rauheit schwinden,
Sie macht, daß solche selbst, die nie
Die Liebe kannten, sie empfinden.
Nicht Regentropfen sind die Perlen,
Die auf dies Land herniederthauen,
Nicht Winde weh'n mit sanftem Rächeln
Beim Frühroth über seine Auen,

Rein duft'ge Ambrahauche findo,
Die sich mit Rosenwasser mischen
Und auf die Hügelhänge lind
Herniedersinkend sie erfrischen.
O alle Reize dieses Landes,
Wie nur vermöcht' ich sie zu schildern?
Wie auszudrücken was davon
In meiner Seele lebt an Bildern?
Als es zuerst emporgetaucht
Ward es vom Meer an seinen Rändern
Zur Edelperle ausgewählt
Vor allen andern Erdenländern;
Die Wogen, die als Halsband es
Umschlängen, bebten vor Entzücken,
Als es emporstieg und so schön
So herrlich lag vor ihren Blicken;
Dum lächeln noch in ihm die Blüthen,
Gleichwie in steten Donnerauschen,
Dum schmettern so in ihm die Vögel,
Indeh die Zweige ihnen lauschen.
In ihm gab ich der Lust mich hin;
Weh, wenn ich es verlassen müßte,
Denn dieses Land nur ist ein Garten
Und sonst die Welt rings eine Wüste.')

Auf Guadir.

O Guadir, frühlich wird mein Herz, so oft ich dein
gedenke;
Wie viele Wonnen gab dir nicht das Schicksal zum
Geschenke!
Bei Gott! wenn heiß der Mittag glüht im dunkeln
Himmelstlaue,
Kühlt er den lohen Flammenrand in deinem frischen
Thau;
Die Sonne wärfe gern den Blick auf deine grünen
Matten,
Doch durch das Dickicht bringt er nicht, gehemmt vom
dichten Schatten.
Mit seinen Blasen lacht dein Strom und seinem Schaum,
dem hellen;
Wie einer Silberschlange Haut, so glitzern seine Wellen,
Drum beben alle Zweige rings, die zu ihm niederhangen
Und zittern fort und fort erschreckt; sie fürchten sich vor
Schlangen.¹⁾

Auf einen verödeten Palast in Cordova.

Zu dem Schlosse sprach ich, dessen Räume öde vor mir
lagen:
Wo sind nun die Edlen, welche dich bewohnt in frühern
Tagen?
„Kurze Zeit — so ward mir Antwort — haben sie all-
hier gewohnt
Und sind dann hinweggezogen, doch wohin? ich kann's
nicht sagen.“²⁾

1) Maffart I, 94.

2) Desf. I, 345.

Auf den Felsen von Gibraltar.

Himmelan die Stirn erhebt er, während, aus Gewölft
gefallt,

Weit herab ein schwarzer Mantel über seine Schultern
wallt.

Wie mit einer Krone schmücken die Gestirne Abends ihn,
Wenn sie, hell gleich goldnen Münzen, droben ihre Kreise
zieh'n.

Ihrer Locken Spitzen lassen sie um seine Schläfe saft
Niederhängen, und so lesen, schmeicheln sie ihm oft bei
Nacht.

Ihm zertröckelten die Zähne, denn, seitdem er aufwärts
ragt,

Hat er rastlos an dem Bloß der Jahrhunderte genagt.
Er erlebte alle jähen Wechsel des Geschicks schon;

Wie ein Treiber die Kameele vorwärts treibt bei Pie-
derton,

Trieb er vor sich her sie alle; sein Gedankensflug durchsirt
Das Vergangne, Gegenwärt'ge und was künftig kom-
men wird;

So Geheimnisse bewahrend, blickt er schweigend, räth-
selhaft,

In den düstern Abgrund nieder, der zu seinen Füßen
klast. ¹⁾

1) Den Eclat IV, 365.

VII.

Bei den Liedern zur Verherrlichung der Chalifen und Fürsten schwebten den Arabern aller Zeiten die Muallakat als klassische Muster vor. Daher traten in ihnen Reminiscenzen aus der alten Poesie in den Vordergrund; Liebesklagen und Schilderungen des Beduinens Lebens durften nicht fehlen und es macht einen seltsamen Eindruck, die Augen der Dichter von der sie umgebenden Herrlichkeit, den üppigen Fluren Andalusiens und der überschwänglichen Pracht seiner Fürstenhöfe hinweg nach den Einöden Arabiens, wie nach einer älteren besseren Heimat, gerichtet zu sehen. So beginnt Ibn ul Haddad eine Kasside zum Lobe Al Motahim's, Königs von Almeria, als ob er ein Wanderhirte aus der Zeit des Amr ul Kais wäre:

Ist's, weil Lubna dieses sel'gen Thales Grund durch-
wandelt hat,
Dah so süß wie Indiens Ambra duftet unter mir der
Pfad?
Meiner Freunde Nähe kündet mir der Lüfte würz'ger
Hauch
Und alsbald in meinem Herzen regt die Leidenschaft
sich auch.

Oftmals sonst auf nächt'ger Reise war ihr Feuer das
Signal,
Das mich führte, wenn erloschen war der Nachtgestirne
Strahl:
Horch dann scholl der Kesse Wiehern, die das Flammen-
mal gewahrt,
Und die Karawane eilte an das Ziel der nächt'gen
Fahrt.

Nacht nun halt im Thale Lubna's, deren stets mein
Herz gedenkt;
Ginzig sprudelt hier der Quell, der meine durst'ge Seele
tränkt.
Lieblich ist der Thalgrund, welchen Lubna's Stamm
zum Aufenthalt
Sich erkoren, sanft der Boden, wo der Ibeuren Fuß
gewallt.
Ja dies Land, das sie bewahrte, meines Lebens theuern
Schatz,
War einst meiner Wünsche, meiner Leidenschaften Lum-
melplatz;
Nann, in welchem meine Träume schwärmen konnten,
het es mir,
Ihr Entstehn fand meine Liebe und ihr Ende fand sie
hier. 1)

Die Könige, welche doch prächtige Paläste inmit-
ten üppiger Gärten bewohnten, werden noch immer
als Nomadenfürsten dargestellt, in deren Lager die

1) Den Wuchikan, Wei. Wi. Wotokim.

nächtlichen Wüstenwanderer eine Zuflucht finden. In einer Kasside des Ibn Billita z. B. heißt es:

Stromweis fällt der Regen, gleich als ob die Huld des
Metasim
Ihn ergösse; die Gewölke lernten Grogmut erst von
ihm.
Seinen Stammbaum, der von Perlen kitzend in das
Alterthum
Weit hinaufreicht, trägt als Halsband, um zu schmücken
sich, der Ruhm,
Ja, der Ruhm, der des Erhabnen Lager sich zum Auf-
enthalt
Auserkoren und beim Kriegszug unter seinen Fahnen
wacht.
Nachts entflammst du, Fürst, ein Feuer als Signal, das
ohne Fehrl
Den verirrtten Wandrer leitet und das strachelnde Ka-
meel.
In den Wüstenkarawanen, die mich nach dem Ort ge-
fragt,
Wo die Schauer deiner Grogmut rinnen, hab' ich oft
gesagt:
„Sucht bei andern Fürsten Ruhm nicht; dieser über-
strahlt sie ganz.
Denn die Fackel kann nicht leuchten in der Sonne Mit-
tagsglanz.“¹⁾

1) Ibn Challikan.

Auch die Beschreibung des Abschiedes von der Geliebten oder des Ausbruchs zur Fahrt, welche den Dichter an den Hof seines Vönners führen soll, fehlt selten; doch finden sich hier schon Schilderungen, in denen sich die reiche Natur Andalusiens spiegelt und wie sie ein Wüsten-Araber nicht hätte hervorbringen können; 3. V. wenn Ibn Scharaf singt:

Lang war die Nacht und trög der Tag, zum Ausbruch
sich zu rüsten;
Die Sterne klagen, daß so lang sie diesmal wachen
müßten;
Ich endlich kieß der Morgenwind hinweg die dunkle
Hülle,
Und aus den Gärten ringsum stieg der Wohlgerüche
Hülle.
Im Osten wies, vor Scham erglüht, von Schüchtern-
heit befangen,
Die Merzenröthe nach und nach die thaugenäßten
Wangen.
Im Alischen schritt von Stern zu Stern die Nacht im
Himmelsraume,
Und einer nach dem andern sank wie Blätter von dem
Baume:
Inlezt erschien die Sonne selbst in strahlendem Ge-
funkt
Und bei des Tages Nahen schwand dahin das nächt'ge
Dunkel.
Lang hatt' ich, auf dem Lager mach, umsonst nach
Schlaf gerungen,

Bis endlich um die Frühlingszeit der Schlummer mich
bezwungen:

Als so ich lag und um mich her auf Blumen, frisch
erschlossen,

Dem Wind der Fröhe rings verstreut, des Thaues
Thränen flossen,

Da trat als Traumbild Jene, die so oft ich unter
Thränen

Herbeigewünscht, zu mir heran, und stillte so mein
Sehnen.

Wie schön die Vielgeliebte war mit ihren vollen Hüften!
Wie schwankte, hin und her gewiegt, ihr die Gestalt in

Hüften!

Als zu zurück das schwarze Haar sich schlang vom An-
gesichte,

Dacht' ich des Morgens, der die Nacht verschenkt mit
seinem Lichte,

Denn schwärzer ist das Nachtrau'n nicht, als ihre
Lockenhaare

Und aller Glanz des Frühroths strahlt von ihrem Wan-
genpaare.')

In einem Lobliede des Ibn Darradsch auf den
mächtigen Almanfur ist für die Beduinenstätte, die
sonst am Eingang vergesüht zu werden pflegt, die
wirkliche Wohnung des Dichters, welche man sich
auch als eine städtische denken kann, substituirt. Zu-
erst redet er seine Gattin an:

1) Dooy, rochorchoo 91.

Weißt, weißt du nicht, daß längre Zeit allhier für mich
der Tod ist?

Ein Grab, bedenk, ist dessen Haus, der dürrig und in
Noth ist,

Drum sprich nicht von den Reiseum'n, die ich ertra-
gen müßte —

Gennug, daß ich an ihrem Ziel Almansur's Hände küsse!
Laß auf der Wüstenfahrt getrost mich bittere Wässer
schlürfen,

Nachher werd' ich vom klaren Quell der Grogmut trin-
ken dürfen.

Weiter schildert der Dichter seinen Abschied von
Weib und Kind:

Schon wankte meine Festigkeit, erschüttert durch ihr
Klagen,

Als sie am Morgen zu mir trat, mir Lebenswohl zu sagen
Und mich beschwor, die Liebe zu bewahren ihr, die alt.
Daneben in der Wiege lag ein Kind, das nur erst
lachte;

Noch gab es Antwort nicht, wenn man es fragte, doch
mit Blicken

Und holdem Lächeln wußt' es wohl die Seele zu um-
stricken.

In seiner Eltern Herzen war des Kleinen Wohnungs-
stätte,

Ihm druckten seiner Mutter Arm und weiche Brust zum
Bett;

Gesterben wär' ich gern für die, die ihm den Dusen
reichte —

Allein wie sehr der Abschied auch die Seele mit er-
weichte,
Doch hielt des Kindes Lächeln nicht und nicht der Ost-
lin ~~Glück~~
Mich ab, die Fahrt bei Tag und Nacht, die weite, zu
bestehen;
Der Trennung Flügel trug mich fern und vor der Wuth
des ~~Verdens~~
Sanft sinnterant mein Weib dahin im Augenblick des
Scheidens.

Dies Alles, wie man sieht, konnte sich auch in
einer spanischen Stadt begeben. Nun aber darf die
unvermeidliche Wüstenreise nicht fehlen, obgleich Ibn
Darradj, der als Hefreet Almanjur's in Gerdeva
lebte, keineswegs einer solchen Fahrt bedurfte, um zu
seinem Protector zu gelangen. Uebrigens zeichnet sich
seine Schilderung durch große Lebendigkeit aus:

O hätte sie mich krank gesehn, wenn bei des Mittags
Prüten
Der Sonne Strahlen flammenheiß auf mich hernieder-
glühten,
Wenn zitternd mich manch Lustgebild, im Wüstenrausch
gespiegelt,
Umflüchtete und ich ungeschreckt voranschritt, hastbe-
flügelt,
Wenn in den Sand, den krennenden, der Wanderer
Lüfte sanken
Und jedes kühlte Lüftchen wir mit durst'gen Zügen
tranken —

Ja, hätte sie mich da gesehn, sie hätte mir gestanden,
Für den, der dem Gescheide trotzt, sei nicht Gefahr vor-
händen;
Der Heil'gling ist, sieht wohl den Tod in vielerlei Ge-
stalten,
Doch von dem Tapfern wird die Angst nur für ein
Weil gehalten;
Gleich wie ein König auf sein Reich, so blickt er auf
die Schrecken
Der Wüste hin; sein Schwert genügt, ihn vor Gefahr
zu bedekn. —

Wenn mit dem Schallen meines Tritts, indeß wir
herwärts zogen,
Die Nisinnen in der Einsamkeit bei Nacht Gespräche
führten;
Wenn tief mit ihren Schatten mich die Finsterniß um-
hüllte
Und aus dem Lagerplatz im Schilf der grimme Löwe
brüllte;
Wenn, Mädchen ähnlich, die im Wald den Reigen schlin-
gen, drohen
Die strahlenden Plejaden sich am Himmelsdach erheben,
Und um den Pol der Sterne Oben sich schwang in ste-
ten Kreisen
Gleich Wesern, die, von schöner Hand gefüllt, beim
Mahle kreisen;
Wenn sich um's Haupt der dunklen Nacht die schim-
mernde, die klare
Milkstraße wand, wie um die Stien des Greises weiße
Haare;

Wenn bei dem Leuchten des Saturn ich vorschritt un-
verdroffen,

Bis endlich sich vor Müdigkeit der Sterne Augen schlossen:

O hätte alles das mein Weib gesehen, sie gestände:

„Wer so dem Schicksal treibt, verdient Almansur's Gna-
denspende!“¹⁾

Was den entomiasitischen Theil dieser Gattung von Gedichten betrifft, so lag die Gefahr des Schwulstes sehr nahe. Bei der steten Wiederholung des Lobes auf Tapferkeit, Freigebigkeit und fürstliche Herrlichkeit mußten die Dichter sich versucht sehen, durch Seltsamkeit des Ausdrucks, Wunderschwall und gesuchte Gleichnisse Neuheit zu gewinnen; und allerdings sind Viele in diesen Fehler verfallen, noch dazu ohne den der Monotonie, den sie umgehen wollten, zu vermeiden. Allein inmitten des Bombasts steht man auch nicht selten auf Stellen, die durch Energie der Darstellung oder Kühnheit der Bilder überraschen. Ein Paar Beispiele mögen sowohl diese Licht- als jene Schattenseite zeigen. — Abu Namir sagt in dem Lob-
liede auf einen berühmten Feldherrn:

Die Weier wissen wohl, daß seine Treuen
Auf ihre Beute stürzen so wie Leuen;
Sie schweben hungernd über ihm und krächzen,
Bis ihnen Fütterung, wonach sie lechzen,
In Theile wird von seinen scharfen Speeren
Und sie zum Nest gesättigt wiederlehren.²⁾

1) u. 2) Ibn Chalkitan.

Ibn Hani singt:

Für deine Kasse sind, o Herr, wenn sie zum Angriff
stürmen,
Nicht Hügel und nicht Berge da, wie hoch sie sich auch
thürmen;
Daran, daß sie die ersten stets im Lauf, sind sie zu
kennen,
Allein verfolgen kann kein Blick sie wie sie vorwärts
rennen.
Von ihnen weiß der Vlig, daß sie auf seinen Schwin-
gen fliegen,
Und daß sie die Gedanken selbst an Schnelligkeit be-
siegen.
Dem Volkennag, das nordwärts sich ergießt in vollster
Strömung,
Dient deine Großmut, heher Fürst, an Hülle zur Be-
schämung.
Die Himmelssterne, die herauf uns Regenwolken führen,
Scheinst du mit deiner rechten Hand, sie lenkend, zu
berühren.¹⁾

Ibn Abd Nebbihi richtete an Abdurrahman III.,
bevor er den Chalifentitel angenommen hatte, fol-
gende Verse:

Nun öffnete voll Huld der Herr dem Islam breite
Pfade,
Die Menschen drängen Schaar an Schaar sich auf den
Weg der Gnade,

1) Ibn Chalifar.

Für sie zu schönern Wohnsitz schmückt die Erde ihre
Länder

Und schimmert, als bekleideten sie seidene Gewänder.
Nicht würde, o Chalifensohn, die Wolke ferner regnen,
Erblickte sie die größte Huld, mit der du weißt zu
segnen;

Und sah' der Krieg die Deinen dich zum Schlachtenan-
griff führen,
Verzagen würd' er, gleichen Muth in Andrei Brust zu
schüren.

Die Ketzerei wirft sich vor dir schutzlos auf die Erde,
Dem Bügel fügen willig sich, seit du regierst, die Pferde;
Sekunden ist der Sieg, o Herr, an deines Reiches
Zahnen,

Wenn Nachts wie Mittags vor dir her sie wehn auf
deinen Laken,

Und grossen wird das Chalifat mit dir, dem Herrscher-
schnee,

So lang du als Chalife nicht auf's Haupt dir drückst
die Krone.¹⁾

Kast mit gleichem Eifer, wie das panegyrische,
ward das Hohn- oder Strafgedicht cultivirt und man
muß sich wundern, welche scharfen Pfeile die Dichter
auf die Mächtigen zu schleudern wagten. Einer z. B.
schrieb, während Almansur, der allmächtige Minister
des ehnmächtigen Omajjaden Hisham, das Reich
lenkte:

1) Al Bayan 240.

Ich staune, wenn ich alles dies erblicke;
Nicht Heilung ist für unsre Mißgeschicke,
Wosfern es wahr, was meine Augen schauen;
Kaum aber kann ich meinen Sinnen trauen.
Wie? während noch Dmajja's Söhne leben,
Wagt nach dem Thron ein Duckliger zu streben,
Und Krieger reiß'n im vollen Schmuck der Waffen
Sich um den prächt'gen Palankin des Affen?
Die einst ihr strahlte, hell wie die Plejaden,
Was bergt ihr eu'r Gesicht, ihr Dmajjaden?
Nicht mehr seid ihr die Löwen wie zuvor,
Drum klemm der Fuchs zum Sitz der Nacht empor.¹⁾

Hiaweilen erscheint die Satire als Parodie der Lob-Rasside und beginnt gleich dieser mit Beziehungen auf das Wüstenleben. So hebt ein Schmähgedicht, das Ibn-Ämmar auf Al Metamid von Sevilla schlenderte, mit dem Gruße an einen Beduinienstamm des Westens an, in dessen Lager sich Zelt an Zelt dränge; statt aber nun mit zärtlichen Erinnerungen an die Geliebte fortzufahren, nennt der Dichter spöttisch das Dorf, aus dem die Familie des Königs stammte, die Hauptstadt der Welt, erzieht sich in Schmähungen auf dessen Gemahlin, die nicht so viel werth sei, wie die Halfter eines Kameels (c.²⁾)

Auch die Dichter verfolgten sich gegenseitig mit literarischen Satiren. So verhöhnte Ibn Dschä-

1) Al Bayan II, 366. Dozy, histoire III, 203.

2) Dozy, histoire IV, 179.

nim seinen Nebenbuhler Ibn Scharaf aus Verja mit
den Versen:

Glaubt dieser Dichter von Verja denn,
Er sei in Irak geboren
Und durch sein Talent, wie Bosthorî,
Zur Dichtkunst anerkannt?
Bei seinen Versen, noch eh' er sie lies',
Stirbt man vor langer Weile
Und denkt: weh mir, wenn der Stümper mir
Vorties' nur Eine Zeile!
O Dschäfer, leih mir dein Ohr! laß ab
Von deinen Gedichten, den lahmen!
Such nicht, die Meister der Poesie,
Die großen, nachzuahmen!
Vom Tranke, dessen du werth nicht bist,
Vermiß dich nicht zu nippen;
Beslecke die edle Dichtkunst nicht
Mit Küssen von deinen Lippen!')

Da die meisten Gedichte dieser Art weniger die
Schwächen der Menschen überhaupt angreifen, als
persönlicher Natur sind und sich auf ganz specielle
Verhältnisse beziehen, so kann ihr Interesse für die
Nachwelt nur gering sein. Ich begnüge mich daher
mit der Hinzufügung einiger epigrammatischer Verse.

Der, vom König Al Motahim von Almeria be-
günstigte Dichter An Nibli war auf einem seiner Ban-

1) Dany, Recherches 25.

berzüge nach Sevilla an den Hof des Notabid gelangt und hatte in ein Lobgedicht auf letzteren die folgenden Verse einfließen lassen:

Ausgerettet ward das Volk der Berbern
Durch des Notabid berühmten Sieg,
Ausgerettet das Geschlecht der Hühner
Durch des Notahim Vertilgungskrieg.

Nicht ahnend, daß diese Zeilen seinem früheren Wohlthäter bekannt geworden seien, hatte er sich wieder nach Almeria begeben und empfing hier alsbald eine Einladung des Königs zum Nachtessen. Als er in den Speiseaal getreten, nahm Al Notahim ihn huldvoll auf, führte ihn an eine ganz mit Hühnern besetzte Tafel und sagte: „Ich wollte dir doch zeigen, daß das Hühnergeschlecht noch nicht ganz von mir ausgerettet worden ist.“¹⁾

Der Dichter al Huerti ward, als er sich in Afrisa befand, von Al Notamid an seinen Hof eingeladen, lehnte es aber ab, zu kommen, indem er die Verse schrieb:

Du läßt mich ein, zu Schiff die Meerflut zu durchstreifen,

Doch mach -- Gott segne dich! -- den Vorschlag einem Andern!

Acin Noab bist du, der mir eine Arche böte,
Noch als Messias kann ich auf den Kluten wandern.²⁾

1) Long, Recherches etc.

2) Ibn Chaldun.

VIII.

Das Schönste, was die Literatur der Araber im elegischen Fache hervorgebracht, sind unstreitig die Kerlergedichte des unglücklichen Königs Al Metamid von Sevilla, die wir später kennen lernen werden. Ihnen nahe an Werth dürfte die, vom tiefsten Herzschlag der Empfindung durchbebt und wahrhaft erhabene Stellen enthaltende Elegie zu stellen sein, in welcher Abul Beka Salih aus Ronda nach der Einnahme von Cordova und Sevilla durch den heiligen Ferdinand den bevorstehenden Untergang des Islam in Spanien beklagte. Sie lautet:

Alles, was zum Gipfel aufklimm, muß zum Untergang
sich wenden;

Laß, o Mensch, dich von des Lebens stüchtigen Reizen
nicht verblenden!

Steter Wechsel, steter Wandel ist in allen Erdbindungen;
Wenn das Glück dich heut erfreute, wird es morgen
Leid dir bringen.

Nur bestandlos und nur stüchtig ist hienieden unser
Bleiben,

Kurze Frist nur ward beschieden Allem was wir sind
und treiben.

Panzer selbst, die lange allen Lanzenstößen, Schwerter-
hieben

Widerstanden, werden endlich dennoch vom Geschick zer-
rieben.

Wo sind nun sie hin mit ihren Kronen, ihren Diademen,
Die gewalt'gen Kön'ge, welche ehemals geherrscht im
Zemen?

Wo ist nun die Macht, die ehemals übten Persiens Saj-
saniden?

Wo die Größe, die in Irem dem Schedad einst war
beschieden?

Was ward aus den hochgehäuften Schätzen des Ra-
rum, des stolzen?

O wie ist von Ud und Kaschan nun die Macht dahin-
geschmolzen!

Ein Geschick, vor dem nicht Abwehr ist, betraf sie und
nach ihnen

Schwanden ihre Völker, ihre Reiche sanken in Ruinen.
Mit den Herrschern ist's und ihren Königthümern so er-
gangen,

Wie mit jenen Traumgebilden, die im Schlummer uns
umfassen.

Vom Verhängniß hingezeichnet, sank Darins zu den
Tobten;

Kein Palast hat den Ghosroen ein Asyl vor ihm ge-
boten.

Kannst du irgend was mir nennen, was dem Zeitlauf
widerstände?

Fand zuletzt das Reich des hohen Salomo nicht auch
ein Ende?

Mannichfache Kümmernisse, kleine Schmerzen so wie
große,
Neben Freuden schwere Leiden ruhen in des Schicksals
Schöße.
Unglücksfälle giebt's, für die noch Tröstung möglich ist
und Hoffen,
Doch kein Trost ist für das Unglück, das den Islam
jetzt betroffen.
Denn ein Schlag, ein ungeheurer, hat ganz Spanien
so erschüttert,
Daß Arabien davon nachdröhnt und des Obed Gipfel
zittert.
Tief gekengt ist unser Land, wie des Propheten heil'ger
Glaube,
Wüst liegt sein Gebiet, verödet seiner Städte Pracht
im Staube.
Trag Valencia nun, das schöne, was aus Murcia ge-
worden,
Was aus Jaen und Jativa unterm Schwert der Chri-
stenhorden?
Wo nun Gerdeva zu finden sei, der Eid von Kunst
und Wissen?
Wo die Männer all, die emsig sich der Weisheit dort be-
fließen?
Frage, was nun aus Sevilla ward und seinem wogen-
reichen,
Alaren Xtreme mit den Bannern seiner Ufer sender-
gleichen?
Ihr war't diesem Land die Säulen, drauf es ruhte,
trächt'ge Städte!

Kann das Land nun noch bestehen, da der Sturm Euch
niederwehte?

Wie um das entfernte Viehchen Liebende voll Sehnsucht
weinen,

Also weheklagt der Islam um sein Leid und das der
Seinen,

Klagt um was er einst besessen, um die Acker, nun
vom Schnöden

Glaubensfeind geschändet, um die Felder, welche nun
veröden.

Unsere Moosheer — o wem sollt' es Thränen nicht ent-
locken? —

Sind zu Kirchen umgewandelt, Kreuze sieht man drin
und Gieken.

Selbst aus unsern Kanzeln, ob von Holz auch, strömen
Thränenquellen,

Seufzer über unser Unglück schallen aus den Bettkapellen.

Alle, die ihr sorglos lebet, denen fern das Ungemach ist,

Denkt, eh ihr zum Schlaf euch hinstreckt, daß das Schick-
sal immer wach ist!

Aren'n mag der sich, der die Erde sein noch nennt, die
ihn geboren;

Aber bleibt uns eine Heimath, da Sevilla wir ver-
leren?

Dieses letzte, schwerste Unglück läßt die frühern all ver-
gessen;

Für den Gram darum ist Ende nicht und Ziel nicht
zu ermessen.

Hört, ihr Reiter, die gleich Adlern zwischen klinkenden
Geschossen

Uebers Schlachtfeld ihr hinfliegt auf den schlanken,
muth'gen Kessen;
Krieger ihr, in deren Händen Indiens Schwerter, Lan-
zenröhrigen
Durch das dunkle Staubgewölk wie feur'ge Meteore
klingen;
Alle ihr, die hinterm Meere ihr in Ruhe lebt und
Freuden,
Denen Ruhm nicht fehlt, noch Herrschaft, noch ein Schatz,
ihn zu vergeuden,
Ward es euch nicht kund, das Schicksal, das in Spa-
nien trüb' und trüber
Auf uns lastet? Manche Boten sandten wir euch doch
hinüber!
Fort und fort um Hülfe stehn euch eure Brüder an;
in Ketten
Wirft der Feind sie, würgt sie nieder; und ihr kommt
nicht, sie zu retten?
Will für die, die Einem Gotte dienen, solche Spaltung
ziemen?
Seid ihr Alle nicht die Kinder Eines Vaters, ihr Mos-
limen?
Werden ein'ge edle, stolze Seelen nicht den Schlummer
brechen
Und zu uns herübereilen, um des Glaubens Schmach
zu rächen?
Den Bewohnern Spaniens beugt das Haupt sich unterm
Druck der Schande,
Ihnen, die so stolz, so mächtig sonst gelebt in diesem
Lande.

Western waren sie wie Kön'ge hoch geehrt in ihrer Wohnung,
Heute zwingt der Christ zu niederm Sklavendienste sie
ohne Schonung.
Hättet ihr gesehen, wie unter Thränen, unter lautem
Jammern
Auf dem Markt verkauft sie wurden, schwer gedrückt von
Eisenklammern,
O, ihr hättet mitgeweint! Ihr weinet, wenn ihr sie
gelnachtet,
Ohne Führer irrend und im Lumpenkleid zu seh'n vermachtet!
Sollen Berge denn — o Gott! — die Kinder von der
Mutter scheiden?
Muß die Seele nicht beim Leib sein? und nun trennt
man diese beiden!
Mädchen, schön so wie die Sonne, wenn beim Aufgehn
sie Rubinen
Austrent, müssen den Barbaren nun in nied'rer Frohne
dienen;
Fern hinweggeschleppt, bei schwerer Arbeit und bei Ket-
tenklirren,
Tragen sie ein Weh, vor dem sich ihnen Geist und Sinn
verwirren;
Wer dem Islam tren geklickt, o! dem muß zu Thrä-
nenbächen
Solch Geschick die Seele schmelzen und das Herz vor
Jammer brechen.')

Besonderen Ruhmes genoss eine andere, von Ibn Abdun auf den Sturz des Königshauses von Badajoz verfasste Elegie; indessen wird man den arabischen Kritikern, welche sie als ein Meisterstück preisen, kaum beistimmen können; sie ist mit historischer Gelehrsamkeit überladen und der antithesenreiche Styl, die vielen, ohne Commentar gar nicht verständlichen Anspielungen lassen schwer glauben, daß das Gedicht von ächter Theilnahme für das Schicksal der unglücklichen Herrscherfamilie eingegeben sei.

Von wahren Gefühl zeugen dagegen die elegischen Verse, die Abul Abbas aus Ferez, der längere Zeit in Damascus zugebracht hatte, in sehnsuchtvoller Rück-
erinnerung an die dort verlebten Tage schrieb:

Ah! nach euch, ihr meine Freunde von Damascus, sehnst
das wunde

Herz sich mir! so wird von eurer Gegend mir denn
keine Kunde?

Herne weil' ich, und beim Himmel! seit ich euch verlies
mit Kummer,

Ob nicht Labung das Erwachen mir und Labung nicht
der Schlummer.

Denk' ich jener schönen Tage, die in eurer lieben Nähe
Mir im Flug dahingegangen, o so bricht mein Herz
vor Wehe.

Welch ein Anderer als jetzt war ich Morgens nicht in
jenen

Thälern Nairabs, wo die Blumen lachten, feucht von
Wellenthränen,

Während sich der Zweige Rauschen und das Säuseln in
dem Laube

Mit der Bäche Murmeln mischte und mit dem Gegrö-
der Laube.

Und, o Hain des Verges, wo ich Abende genossen habe,
Die mehr werth mir sind, als all mein weites Leben
bis zum Grabe:

Reizlich, theurer Verghang, mögen, wenn sie gleich so
reich nicht fließen,
Wie die Regenschauer noth sind, meine Thränen dich
begießen.')

Der Dichter Abul Matschi, der zur Zeit Abdur-
rahman's I. lebte, war auf Geheiß des Prinzen Su-
leiman geblendet worden, weil er in einem an den-
selben gerichteten Gedichte sich beleidigende Anspie-
lungen auf dessen Bruder Hisham erlaubt hatte,
welche dieser rächen zu müssen glaubte. Aus Ver-
anlassung seiner Blindheit dichtete der Unglückliche
die Zeilen:

Gebeugt von Schmach und Jammer ist die Mutter mei-
ner Kinder,

Seit Allah mich mit Unglück traf; denn ach! ein armer
Blinder

Steht vor ihr, dessen Wanderung auf Erden bis zum
Grabe

Ein kummervolles Schleichen ist, ein Lasten mit dem
Stabe..

1) NoMori I, 536.

Am Boden liegt sie da und ruft: nichts kannst du fer-
ner üben,
O Schickial, um noch mehr mich, als du thatest, zu be-
trüben!
Mit solchen Worten schlägt sie mir im Herzen tiefe
Wunden;
Ach! schlimmes Leid, als Blindheit, wird bei Menschen
nicht gefunden!

Als sich der Dichter vor den Chalifen führen ließ
und ihm diese Verse recitirte, ward Abdurrahman
zu Thränen gerührt und gab ihm zweitausend Di-
nare, tausend für jedes Auge. Auch Hisham erin-
nerte sich nach seiner Thronbesteigung mittheilsvoll an
das Unglück, welches Abul Mafshi um seinetwillen
erlitten hatte und gab ihm nach dem Beispiel seines
Vaters tausend Dinare für den Verlust jedes seiner
Augen.¹⁾

Die nachstehende religiöse Elegie feiert die Grin-
nerung des Königs von Granada Ab ul Hadschadsch
Jussuf, welcher beim Gebet in der Moschee meuch-
lerisch ermordet wurde. Sie schmückt als Epitaph
seinen Grabstein:

Schaure Gottes Huld für Jenen, welcher dich bewohnt,
o Grab,
Segensfülle über dich, so lang der Zeitlauf währt,
herab!

Sei gesegnet bis zum großen Tage des Gerichts der
Welt,
Wenn der Mensch aufs Antlitz nieder vor dem Todten-
weder fällt!
Doch du bist kein Grab; ein Garten bist du voll von
Blüthenduft,
Wo die Nothhe Wohlgerüche ringshin aushaucht in die
Luft,
Bist der Kelch der schönsten Blume, die im Feld der
Schönheit sprieht,
Bist die Muschel, welche aller Perlen köstlichste ver-
schließt.
O du Besten, dein der Bestmont jeder Tugend unterging,
Du Asyl, das alle Größe, alle Frömmigkeit empfing:
Welch ein Fürst ist der, den jetzt du birgst in deinem
Heiligthum!
Er, der Urke jeder Hoheit, der Rahriden Stolz und
Rahm!
Ja, der Behnig bist du nun von Ehre, Kraft und
Manneswerth;
Den umfängst du, der die Schwachen schützte mit dem
starken Schwert,
Den Bertheid'ger unsres Glaubens, der, ein Meister des
Gefechts,
Todfeind jedem Aheerirrwahn war und Schirmer jedes
Rechts.
Ihm, dem Sprößling des Abada, war sein hohes Herr-
scheramt,
So durch eignen Werth erwerben, wie vom Abaherrn
angestammt.

Ober schildert man den weiten, unermessnen Ocean,
Als wie fromm er war und welche hohe Thaten er
gethan.

Durch Verrath der wechselvollen Zeit ward er hinweg-
gerafft;

Aber wer ist denn unsterblich? wer hat stete Lebenskraft?
Hat die Zeit ein doppelt Antlitz, Tag und Nacht, nicht
von Natur?

Daß die Zweigesicht'ge Irng übt, wie darüber staunst
du nur?

Als ein Märtyrer, die Zunge vom Gebet noch träufend,
schied

Er von hinnen, da er eben andachtsvoll vor Gott ge-
kniet.

Auf des heil'gen Fastenmondes Pflichten streng sein
Augenmerk?

Nichtend, hatt' er seiner Tugend Maas; erfüllt im frem-
men Werk;

Und beim Fest des Fastenbruchs nun, durchbohrt vom
Mörderstahl,

Sank er hin: des Märtyrthumes Becher war sein erstes
Mahl.

In der Blüthe seines Lebens, auf dem Gipfel seiner
Macht,

Hat des Himmels Rathschluß so, wie Omar, ihn zum
Fall gebracht.¹⁾

Keine Klinge, keine Lanze gibt es, ob auch noch so scharf,
Drauf man, als auf einen Schuß vor Gottes Willen,
zählen darf.

1) Hier folgen im Original noch einige andere Verse.

Und ein Jeder, der auf diese Welt, die eitle, stüch'ge,
baut,
Wird enttäuscht zuletzt gewahren, daß er nur auf Sand
gebaut.
Drum, o Herrscher jenes Königreiches, das kein Ende
nimmt,
Du, der Jedem du gebietest und sein Loos vorherbe-
stimmt:
Breite über unsrer Fehler mild den Schleier deiner Huld!
Ohne dein Erbarmen zittern Alle wir für unsre Schuld.
Den Beherrscher der Moslimen führe, eingehüllt in's
Kleid
Deiner Gnade, in das Haus der ew'gen Lust und Se-
ligkeit!
Nur bei dir, Gott, wehnt das wahre Heil, das bis an's
Ende währt;
Sinnentzug nur ist die Welt, die in sich selber sich
verzehrt.

Da wir mit dieser Ode schon auf das Gebiet
der geistlichen Poesie hinübergetreten sind, so schlie-
ßen sich süzlich hier sogleich noch einige andere Pro-
ben der letzteren an. Auch in Spanien fand die
Mistik und Aketif, welche sich schon in den ersten
Jahrhunderten des Islam entwickelte und im Zufis-
mus ihre höchste Ausbildung erhielt, zahlreiche Be-
kenner; außerhalb der Städte, zum Theil in Gebirgs-
wildnissen, erheben sich die Klausen und Einsiede-
leien der frommen Scheichs, die abgechieden von der

Welt, sich ganz der Betrachtung des Unendlichen weihen.¹⁾ In den, auf spanischem Boden entstandenen, religiösen Gedichten jedoch, so weit uns dieselben bekannt geworden, haben wir die mystische Tiefe, welche die Werke der orientalischen Sufis auszeichnet, vergebens gesucht. Nicht die gotttrunkenen Entzückungen einer, in überschwänglichen Gefühlen schwelgenden Seele, die sich mit Vernichtung des eigenen Selbst in die Abgründe der göttlichen Liebe stürzt, sondern ernste Erwägung der Vergänglichkeit des Lebens, Reue über bezangene Vergehen und Hoffnung auf Gottes Erbarmen bilden den Kreis, in dem sie sich vorzugsweise bewegen.

Von den folgenden Versen behauptete ihr Dichter As-Suhaili, Jedem, der sie gebetet habe, um eine Gnade von Gott zu ersuchen, sei die Erfüllung seines Wunsches zu Theil geworden:

O du, der das Geheimste kennt, was in der Menschen
Seelen

Verbergen ruht! Ihr Stüher du wenn Sorg' und Leid
sie quälen!

O du, auf den sie hoffend schau'n, vor dem sie klagend
jammern,

An den sie hülfesittend sich, Erlösung suchend, klammern!

Du, dessen ganzen Gnadenschatz die Worte: es geschehe!
Umfassen, höre, Gütiger, erhöere was ich flehe!

1) Ibn Esatwa IV, 372. — Hefkerl, Buch V.

Vermittler ist bei dir mir nur die Noth, die allgeröhte,
Dein Beistand mir das Einz'ge, deß ich hoffend mich
getröste!

Nicht andre Zuflucht hab' ich, als an deine Thür zu
pochen,

Und öffnest du sie nicht, so steh' ich machtlos, wehge-
brochen.

Herr, dessen Namen ich mit Preis anrufe im Gebete,
Willst du nicht schenken deinem Knecht um was er zu
dir flehte,

• So stürze in Verzeihung doch den Sünder nicht, den
armen,

Denn unbegränzt ist deine Huld, unendlich dein Er-
barmen! *)

Von Ibn Al Haradi ist das Gebet:

Ein Gefangener voll von Sünden steht, o Herr, vor
deiner Thür,

Fürchtend, daß du hart ihn strafest — wohl ist dir be-
wußt, wofür!

Um Verbrechen, deren Anäuel mit dem Blicke du durch-
drangst,

Mich ich zittern — du allein bist meine Hoffnung,
meine Angst,

Denn wer ist das Ziel des Hoffens und des Zagens
Quelle wer,

Außer dir, da unabwendbar Allen dein Gericht ist, Herr?
Laß mich an dem Tage, wenn das Schuldbuch aufge-
schlagen wird,

*) Ibn Chaldun, Hist. des Arabes.

Nicht vor meiner Sündenliste schamvoll dastehn und
verwirrt!

Sei mein Tröster in des Grabes Finsterniß, wenn ich
getrennt

Von den Meinen ruhen werde und kein Freund mich
ferner kennt!

Nur von deiner Gnade hoff' ich, daß sie meine Schuld
verzeiht,

Aber fehlt sie mir, verloren bin ich dann in Ewigkeit! ¹⁾

Abu Salk Dmaiija dichtete vor seinem Tode folgende Verse und befahl, sie auf sein Grab zu setzen:

So lang auf dieser flücht'gen Welt ich weilte,

Wußt' ich, daß ich dem Tod entgegencilte;

Doch nun beim Scheiden hangt mir vor dem Ginen:

Am Thron des höchsten Richters zu erscheinen.

O wüßt' ich, was mich drüben für ein Loos

Erwartet! Meiner Sünden Zahl ist groß,

Und wenn mich Gott bestraft für meine Schuld.

So ist sein Spruch gerecht; doch wenn mit Huld

Er mir vergiebt, dann werd' ich — o der Wonnen! —

In ew'ger Lust und Seligkeit mich sonnen. ²⁾

Ibn Sara:

Du, der immer noch dein Ohr du leihst dem süßen Ruf
des Schenken,

Ob dich gleich das greise Haupthaar mahnt, des Todes
zu gedenken!

1) Rastani I, 563.

2) Ibn Chalkan.

Sprich, wozu hat Gott Gehör dir und Gedächtniß dir
gegeben,
Wenn umsonst, um dich zu warnen, unsre Stimme wir
erheben?
Wahrhaft blind und taub ist der zu nennen, der die
weisen Lehren
Nicht befolgt, die Gegenwart ihm und Vergangenheit
gewähren;
Ewig werden nicht die Erhören rollen, noch die Welt
bestehen,
Jene großen Lichter, Mond und Sonne, werden einst
vergehen,
Und die Erdbewohner alle, ob in Städten, ob im Feld
Sie nun haften, müssen endlich scheiden aus der flücht-
gen Welt.¹⁾

1) Jhn Chalcid.

IX.

Wenn die Gedichte bisher nach der Gleichartigkeit ihres Inhalts zusammengestellt worden sind, so ist doch der Charakter vieler derselben, je nachdem sie die mannichfaltigen Beziehungen ihrer Verfasser zu Menschen oder Natur ausdrücken, so verschieden, daß sie jeder Eintheilung spotten. Nicht selten macht sich solche Verschiedenartigkeit sogar in dem nämlichen Gedichte bemerkbar, insofern dasselbe in mehrere Theile zerfällt, deren jeder mit fast selbstständigem Inhalt für sich besteht oder doch nur lose an den anderen gefügt ist. Mangel an Einheit in diesem Sinne muß man z. B. der berühmten Kasside zum Lobe Cordova's vorwerfen, welche unter dem Namen „der Schatz der Bildung“ im Munde aller Andalusier lebte. Dieselbe beginnt in der Weise der alt-arabischen Gedichte mit einer sehnsuchtvollen Anrede an die ferne Geliebte¹⁾, dann aber hebt der Ver-

1) Wie in den alten Kassiden wird die Geliebte im Plural angedeutet (über diesen Gebrauch s. Dozy, *loci de Abbadidis* I, 409. — Humbert, *Anthologie* 204. — *Siene, Journ. asiat.* 1839, I, 175). Man könnte nun zwar annehmen, mit „Ihr“ seien hier die Freunde des Verfassers gemeint, die ihn zur Aufmunterung aufgeführt, allein diese Auslegung scheint der allgemein üblichen Ausdrucksweise der arabischen Dichter zu widersprechen, auch würde sie keine größere Einheit in die Kasside bringen, denn dann spräche der Dichter zuerst Sehnsucht

faßer plötzlich und ohne vermittelnden Uebergang die Reize seiner Vaterstadt Cordova zu preisen an, beklagt seine zerrütteten Vermögensverhältnisse, wegen deren er sich so manchen Genuß versagen müsse, sagt, daß ihm von vielen Seiten gerathen werde, auszuwandern und sein Glück in der Fremde zu versuchen, spricht aber auf das Entschiedenste die Absicht aus, die geliebte Heimat nicht zu verlassen. Die ganze Kasside, die man trotz der Fehlerhaftigkeit ihrer Composition nicht ohne Interesse lesen wird, lautet wie folgt:

Ein Windhauch weht vom Balsamstrand daher mit leicht-
ten Schwingen.
Die aus der weiten Ferne mit der Theuern Grüße
bringen.
Auf tausenden Wellen sich ausbreitend mit den Flü-
geln
Und auf Jonquillen, gleitet er hin ob des Ufers Hügel
Und haucht mir Lebensodem ein, mir, der ich niemals
dachte,
Daß den Gestorbnen je ein Hauch von Neuem Leben
machte;
Auch ist's der Duft des Landes nur, wo die Geliebte
weilet,
Der von dem Kummer mich, dem Gram, drin ich ver-
sunken, heilet.

nach seinen Freunden und dem fernem Lande, wo sie weilen, auf, erhalte aber
später, er lenne sich unter seiner Bedingung von dem genussvollen Leben in
Cordova trennen.

Als über sand'ge Höhen her der Wind von dir mir
Runden,
Du Holde, brachte, ließen sie sofort mein Herz gesun-
den;
Vor Freuden sprang ich auf, sobald sein Weh'n gespürt
ich hatte
Und gab mich seinem Frühhauch hin gleich einem schwan-
len Blatte;
Sein Odem machte mich berauscht, als hätt' ich Wein
getrunken
Und weckte neu mir Hoffnungen, die schon in Schlaf
gesunken;
Denn einen Duft von deiner Huld spürt' ich in ihm
und sagte:
Nun werd' ich ihr von Neuem nah'n, die ich als fern
bessagte.
Dir zu begegnen hofft' ich auf den Spuren seines
Wehens
Und mächtig wurde wach in mir der Wunsch des Wie-
dersehens,
Und auf den Saum von seinem Kleid drückt' ich, um
dich zu ehren,
Geliebte, heißer Küsse viel und weinte Sehnsuchtszähren.
O diese Kluren, drauf ich oft in Herzenskümmernissen
Umhergewandelt, ohne Trost für meinen Gram zu
wissen!
Dem Gräberbetsplatz bis zur Schlucht Afik (schon beim
Erwähnen
Der Namen rinnen unversehns mir aus den Augen
Thränen)

An dessen Ufern dichtgedrängt der Gärten Pflanzen
schwellen.
Geh't Noahs Lebensdauer mir, um stets sie zu bewoh-
nen,
Geh't mir zum Eigenthum in ihr den Schatz der Pha-
raonen,
Und beide wend' ich einzig an, im Wein mich zu be-
rauschen
Und Küsse mit holdsel'gen Frau'n, schwarzäugigen zu
tauschen.
Doch klagen muß ich, daß in ihr Enttäuschtsein und
Entbehren
Mein Loos geworden ist, daß Gram und Sorgen mich
verzehren;
Ich sehe mit dem Auge was die Hand nicht kann er-
reichen
Und was zu Theil doch Solchen wird, die mir an Werth
nicht gleichen.
Von allem Leiden dünkt mich das des Unglücks höchste
Spitze,
Wenn man ein König ist an Geist, ein Bettler an
Besitze
Und auf den Hügeln von Sabrin die holden schlanken
Frauen,
Wie Anemonen schön, nicht wagt verlangend anzu-
schauen.
„Wohl — sagt man mir — so wandre aus!“ Doch Ant-
wort muß ich geben:
Das thue wessen Herz nicht hängt am Lusthaus zwischen
Reben,

Wen nicht des Schwinds Hauch erfüllt mit wenigem
 Behagen,
 Wen nicht der Merthen Luft entzückt, von seinem Wehn
 getragen,
 Wer nicht Gefänge liebt und nicht nach Nyseln rother
 Wangen,
 Nach voller Busen schwellender Granatfrucht trägt Ver-
 langen.
 Anstrengung kosten würd' es mich, mir Wohlstand zu
 erringen,
 Und nur durch Müh'n vermöcht' ich, mich zu Ansehn
 aufzuschwingen.
 So wisse denn, der du mir räthst, nicht länger hier zu
 säumen
 U..d, weil Erwerb mir hier nicht blüht, mein Heiseroh
 zu säumen:
 Wohl hör' ich deinen Rath, allein ihm widerstrebt das
 Herz mir,
 Daß in mein Haus ein Anderer einzöge machte Schmerz
 mir.
 Fürwahr! der Heimat bleib' ich treu, wo zwar mein
 Wunsch und Wille
 Mir oft bereitet wird, doch oft ich auch die beiden
 stille.
 Misachtet will ich und bedrängt mich doch von hier
 nicht trennen
 Und nicht in Länder reisen, wo die Menschen mich nicht
 kennen,
 Wo dieser sagt: „der Fremdling will sich nur Gewinnst
 erspähen“

Und Andre, wenn ich freundlich bin, zum Lohn dafür
mich schmähen:

„Hinweg mit dir! Trost schafft es mir, wenn ich dich
nicht erblicke,

Doch gräulich ist dein Nahsein mir, daß ich vor Wut
ersticke!“

O Augen ihr der lieblichen, gazellenschönen Frauen,
Die mir versagt sind, denen ich nicht darf ins Antlitz
schauen!

Und o du süßer Klosterwein, von dem nur seltenes Na-
schen

Bergennt mir ist, wenn einmal Geld genug in meinen
Taschen,

Ausharren will ich in der Noth auf meiner Heimerde,
Auf den vertrauend, der es sprach, das Schöpfungswort:
es werde! *)

Noch ein anderes Beispiel mag zeigen, wie we-
nig es nach den Begriffen der Araber für nöthig
galt, daß ein klar ausgesprochener Gedanke alle Theile
eines Gedichtes verbinde. Ibn Said schildert in der
nachstehenden Kasside zuerst ein glückliches Liebesver-
hältniß, das er gegen jeden Tadel vertheidigt, dann
eine fröhliche in der Umgegend Granada's am Genil
verlebte Nacht; und diese beiden Theile haben so we-
nig einen strengen Zusammenhang mit einander, daß
sie sehr füglich zwei Gedichte statt des einen ausma-
chen könnten:

1) Makkarī I, 356. Der Verfasser der Kasside hieß Abul Kasim Namir Ben
Sicham.

Den Becher reich zum Trinken mir,
 Indessen girrend klagt die Taube!
 Reich her ihn, um den Trübsinn mir
 Zu scheuchen mit dem Saft der Traube,
 Und zeige dich zu mir, daß ich
 Des Leibes schwanken Ast umranke
 Und daß ich stille meinen Durst
 Mit deines Mundes Liebestranke.
 So henigfüß, so rosenduftig.
 Wie er, ist keiner unter allen,
 Wie er besetzt mit Perlen keiner,
 Noch so umgeben von Korallen.
 Mit Seel' und Leben bin ich dein,
 O schlanker Zweig auf hohem Hügel,
 Zu dem wetteifernd Nacht und Morgen
 Empor sich schwingen mit dem Flügel!
 Dein Garten ist der Garten Eden,
 Mir steht das Herz um dich in Flammen,
 Doch nicht um Schuld, die ich beging.
 Kann man zur Strafe mich verdammen.
 Wohl tadeln Tadel sücht'ge mich
 Und schmä'h'n mich meiner Liebe wegen,
 Doch jedem Vorwurf, allem Schmähn
 Tret' ich mit fester Stirn entgegen.
 Fürwahr, sie täuschen sich im Glauben,
 Von meinem Leben würd' ich weichen.
 Nie werden sie durch Lästern
 Und durch Verläumdung das erreichen.
 So sprechen sie zu mir: „Dein Ruf
 Ist hin, du hast dich selbst entadelt;

Nicht Einer lebt, der dich nicht streng
 Um deiner Liebe willen tadelt.
 Verloren hast du den Verstand
 Und deine Ehre arg geschändet,
 Zerrüttet deine Lebenskraft
 Und habe so wie Gut verschwendet.“
 Doch Antwort geh' ich ihnen: was
 Erreicht ihr von Ruf, Verstand und Ehre?
 Mir lög' an ihnen allen nichts,
 Wenn sie darüber gram mir wäre.
 Glaubt mir! der Liebeswahnsinn löst
 Sich nicht durch Zaubersprüche bannen,
 Nicht weicht er vor Besprechungen
 Und Zeichen der Magie von bannen.
 „Doch sie betrog dich“, sagen sie.
 Nein, sicher bin ich ihrer Treue;
 Wie ich nach ihr, so schute sie
 In meinen Arm sich stets aufs Neue.
 Damit ihr Keiner nahe käme,
 War sie umstarrt von Speer und Lanze;
 Allein sah man durch Waffen je
 Den Mond verhüllt mit seinem Glanze?
 Durch alle Hindernisse brach
 Sie stets sich Bahn, zu mir zu kommen;
 Sie zu behüten, wollte nicht
 Abspernung noch Bewachung frommen;
 Wie Liebkenden stets eigen ist
 Das Pläneschmieden, Hänkespinnen
 So pflegte Pitt sie über Pitt
 Von Neuem immerdar zu sinnen;

Und hätte sie durch Treubruch mich
Zu hintergehen je gebrütet,
Ward sie von mir — da Gut der Liebe
Nothwendig ist — nicht streng behütet?
Doch ja! um Eins betrog sie mich,
Um viele Zeit und manche Stunde,
Denn brünst'ger hing, als ich an ihrem,
Sie fert und fert an meinem Munde;
Nie geizte sie mit ihrer Huld
Und konnte doch mir nie genügen;
Wir Beide schlürften, nie gestillt,
Der Liebe Gluck in vollen Zügen.

Und o des Tages, für den ich nie
Dem Herrn genugsam Dank erwiese,
Selbst wenn ich ihn von früh bis spät
In stetem Lobgesange pries; —
Des Tages, am Genüß verlehrt,
Als von den Zweigen aus zu Häupten,
Gleich wie von Sängerpulken, aus
Der Vögel Lieder fast betäubten.
Wie Silberbarren schlängelte
Der Fluß sich durch die Gartenräume,
Indeß das Abendroth vergeltend
Herniedertriefte durch die Bäume.
Dort tranken wir das goldne Naß,
Das funkelnde, von dessen Glutem
Die Herzen Derer, die es schlürften,
Aufloß'n in hellen Liebesglutem.
Als wären zwischen Rosenkudern
Sedmüne aufgeblüht, erschlossen

Des Weines dufte Stumen sich,
Die in den Becher sich ergossen;
Und, da wir schlürften von dem Trank,
Der unsre Seelen fröhlich machte,
Sah'n wir, wie mit den Perlen Schaum
Er lustig uns entgegenlachte;
Uns dünkte — denn viel Zeit, ihn Nährend,
War über ihn dahingegangen —
Wir sahen einen Regenbogen
Am Horizont des Glases prangen.
So, während schon des Tages Pracht Kleid
Erblachte, schmelzten wir in Wonne,
Bis Abends spät vor unsern Augen
Im Westen unterging die Sonne.
Die Oinen heischten Lampen nun,
Dah man durch sie das Dunkel scheuchte,
Doch Andern war wohl bewußt,
Wie hell der Saft der Tranke leuchte.
Kennt ihr — so riefen Diese — nicht
Das Licht, das in den Gläsern funkelt?
Kein Becher ist, der nicht zum Stern
Verwandelt würde, wenn es dunkelt.
So freis'ten denn die Bechersterne
Bei dem Gelag, indeß wir tranken;
Gestirne schienen sie, die nicht
Aufgingen und nicht unterlanken.
Indeß wir schwärmten, wurden uns
Zum hellen Tag die nächt'gen Stunden,
Bis im Gesträuch der Vögel Sang
Uns kund that, daß die Nacht verschwunden.

Dann ätzen wir die Glaubenspflicht
Des Mergentrunkts, und, als am Tage
Ein Wanderer vorüberging,
Hielt er um uns die Todtenklage;
Denn reglos lagen wir, so daß
Er uns im Rausch gestorben glaubte,
Und o! süß war doch dieser Rausch,
Der des Bewußtseins uns beraubte!

Durch wie viel Nächte, die wir so
Nach froh durchschwärmtem Tag verfiessen,
Betrog ich Jene, deren Tadel
Mich traf und meine Lustgenossen.
Ach, lehrte jene Seligkeit
Mir wieder, wie ich einst sie kannte!
Allein vermöchte jemals sich
Glücklich zu fühlen der Verbannte? *)

(Epigramme im Sinne der griechischen Anthologie
könnte man die folgenden Gedichte nennen:

Auf ein Schwert.

Wie die Sonne stiegende Wellen verflärt,
So blüht durch die Nebel des Staubes dies Schwert;
Im Dunkel ist es ein funkelnader Stern,
Eine Fackel, die leuchtet von fern;
Der Feind flieht zitternd, der es erblickt,
Wer seine Nähe nur ahnt, der erschrickt,
Und die selbst, die es im Traum nur schau'n,
Gefüllt sein Bild mit Schrecken und Grau'n.

*) Hoffm. I, 642 B.

Auf ein Ross.

Ist es ein Ross, das vorüber mir schoß, doch schnell sich
in's Weite verlor,
Oder ein blitzgleich zuckendes, flammendes Meteor?
Reisige Pfade begrüßen es froh, wenn hurtig heran es
schraubt;
Auf der Stirne das glänzende Mal hat es dem Morgen
geraubt.
Hört es Geräusch, so erschrickt es und glaubt, der Verraubte
setze ihm nach,
Doch zu so hartigem Stuge sind des Arüthth's Flügel zu
schwach.
Wäde bleiben die Sterne zurück, wenn es den Lauf be-
ginnt.
Und nicht holen die Wellen es ein, jagen sie noch so
geschwind.
Frage die Winde, wo seines Lauf's äußerste Gränzen sei'n;
Antwort weiß dir nicht Einer darauf, als nur die Winde
allein.

Inschrift eines Bogens.

Wenn Staub sich über dem Schlachtfeld ballt
Und von Reih'n zu Reih'n die Zerstörung wallt,
Wenn wüthend sich Heer mit Heer bekriegt
Und über ihr Haut der Tod hinfliegt,
Dann schleuder' ich auf den kämpfenden Feind
Den Untergang, noch eh er es meint.
Als Halbmond leucht' ich dem Felde der Schlacht
Und es blüht mein Pfeil wie die Sterne der Nacht.')

1) Grangreut 185, 186, 187.

Auf ein Pendantsbild, das in Sevilla ausgegraben
wurde.

Sieh dieses Weibes Marmorbild mit allen Nerven
prangen!

Wie weiß sie ist! wieß roßes Licht spielt sanft um
ihre Wangen!

Ein Schrecken hat sie, und doch lieh sie nimmerdar
geschehen.

Das ihr ein Mann zu nahe kam, noch litt sie jemals
Wehen.

Wir wissen, daß sie Stein nur ist; doch wenn wir sie
betrachten

Kriecht sie in ihren Klauen und durch ihrer Blicke
Schmachten.¹⁾

An einen Jüngling, der in der Schlacht von Polaka
tapfer gekämpft hatte.

Dein schwarzes Ross, o junger Mann, sah ich im Kampf-
getümmel

Umfaut von Lanzen, und verglich es mit dem nächt'gen
Himmel;

Doch leuchtend strahlte, wie der Mond durch dunkler
Wollen Risse,

Dein schönes Antlitz und vor ihm entflohn die Finster-
nisse.²⁾

1) Wallart I, 306.

2) Scriptor. loc. cit. Abhandl. II, 1.

Wie lieblich und zart empfunden ist folgendes-
Gedichtchen auf einen Sklaven aus Sevilla, der in
Murcia gefangen war:

Lief ist sein Schmerz; er weint und klagt,
Und Keiner kann den Gram ihm stillen;
Die Thränen hemmen will er wohl,
Allein sie strömen wider Willen.

Der du ihn kränkst, hab Mitleid doch!
Umsonst nach Freiheit seufzt der Knabe,
Tod ist ihm jeder Augenblick
Und Ruhe wird ihm erst im Grabe.

Beim Wehn der Winde springt er auf
Und schlürft den Duft von ihren Schwingen
Und fragt verliebt, ob Kunde sie
Ihm von Sevilla's Fluren bringen.

Wie oft hat weinend er die Taube
Nicht angeseht, vor Kummer matt,
Dah ihre Flügel sie ihm leihe
Zur Flucht nach der geliebten Stadt!')

Von Al Homaidi sind die Verse:

Von meiner Heimat fern zu leben
Hab' ich mich lange schon gewöhnt;
Ich sehne mich nach stetem Wandern,
Wie sich ein Andrer heimwärts sehnt.

Nicht kann ich all die Freunde zählen,
Zerstreut mir in der weiten Welt,

Und zählen nicht die Stätten alle,
Auf denen schon ich schlug mein Zelt.

Wenn ich bis an den Sonnenaufgang
Und bis zum Untergange dann
Die Welt durchstreift, wohl find' ich endlich
Ein Grab, in dem ich ruhen kann.¹⁾

Als Proben der anemischen und Spruch-Poesie
mögen dienen:

1.

Nach seinem Tode noch lebt der Gelehrte,
Wenngleich sein Leib zum Staube wiederkehrte;
Lebt aber ist, ob noch so lang er lebt,
Der Ignorant schon eh man ihn begräbt.²⁾

2.

Die ihr nach Erdengütern trachtet, wißt,
Daß eurem Schatten gleich ihr Wesen ist;
Verfolgt sie — und ihr könnt sie nicht erreichen.
Flieht sie — sie werden nimmer von euch weichen.³⁾

3.

Mit Gläsern, voll von Vermut,
Hab' ich die Menschen oft verglichen;
Ihr Mund ist oberflächlich
Mit etwas Honig wohl bestrichen,
Und wer aus ihnen nippt,
Den reizt der Trank, der Süße wegen,

1) Wallart I. 525.

2) Von Schalltan, Art. Jbn 26-27.

3) Derf., Art. Eufonia.

Doch wer sie mehr gekostet,
Der weiß, was sie im Innern hegen.¹⁾

4.

Aus zwei Theilen besteht das Leben;
Sieh, welch Spiel es mit uns treibt!
Nur ein Traum ist das Vergangne,
Nur ein Wunsch was übrig bleibt.²⁾

Ibn ul Haddad, sonst ein zärtlicher Liebesdichter,
schrieb in einem Moment des Unmuths die Verse:

Wie deine Geliebte dich betrog,
So suche du sie zu betrügen!
Durch Kälte und durch Vergessenheit
Nust du die Liebe zu ihr besiegen!
Die Mädchen gleichen dem Rosenstrauch
Und wissen so wie er zu beglücken;
Ein Wanderer hat eine Rose geküßt,
Der nächste wird die zweite pflücken.³⁾

Ibn Zuh, der berühmte Arzt (Abenzoar) scherzte
über das Grauwerden seiner Haare:

Als in den Spiegel den Blick ich warf,
Nicht wußte mein Auge, wie ihm geschah,
Weil einen Alten, den ich nicht kannte,
Ich statt des Jünglings von ehemals sah.
Wie? — fragt' ich — den gestern ich hier noch erblickt,
Wohin entschwand er? ist er nicht da?

1) Ibn Jubair ed. Weichert, pag. 19.

2) Maffari I, 79.

3) Dossy, Recherches 101.

Da lachte der Spiegel: hier ist er noch immer,
Du aber willst ihn nicht kennen; ja, ja!
Sonst nannte die schöne Suleima dich Bruder
Und heute sagt sie zu dir: mein Papa! *)

Derjelbe verfaßte folgende Grabſchrift für ſich ſelbſt:

Steh und erwäge! Eine von den Stätten
Iſt dies, wo wir zuletzt uns Alle betten.
Die Erde deckt mein Antlig nun, als ob
Sie meine Füße nie betreten hätten.
War Viele heilt' ich, ſie dem Tod entreißend,
Und konnte doch mich ſelbſt vor ihm nicht retten. *)

Derjelbe dichtete auf ſein Söhnchen die Zeilen:

Ein Kind iſt mein, ein allerliebſter Knabe,
Bei welchem ich mein Herz gelassen habe.
Ich traure, weil, gekannt aus ſeiner Nähe,
Ich nicht ſein liebes, kleines Antlig ſehe.
Ihm gilt mein Sehnsuchtsdrang, wie mir der ſeine,
Er weint nach mir, ſo wie nach ihm ich weine,
Und müd' ſind unfre Wünſche durch das Wandern,
Das Ewige, vom Einen zu dem Andern. *)

Eine lange, in Leiden zugebrachte Nacht ſchildert
Ibn Ab-Sid:

Das ſchwarze Lockenhaar der Nacht
Ward altergrau, ſo wie das meine

1), 2) u. 3) Ibn Chollikan. Met. Ibn Zuhre.

Und gleicht, am Himmel ausgebrannt,
Dem lilienübersäten Raine;
In dieser einen haben sich
Vereinigt die sieben Wochennächte,
Und keinem Tag dazwischen ward
Verstattet, daß er Helle brächte.¹⁾

Abu Badiße (von den Christen Avempace genannt)
sagte mit Bezug auf sein nahes Lebende:

Zu meiner Seele sprach ich, als sie vor sich sah den Tod
Und bald nach rechts, bald links hin sich: Steh! höre mein
Gebot!

Dem Uebel, das du fürchtest, halt, du Keigling, jezo
Stand;

Hast du den Tod nicht oft ersicht als Lustucht gegen
Neth?

Abu Amr aus Malaga wurde einst, als er auf
einem Spaziergange in der Umgegend seiner Vater-
stadt mit Abd ul Wahab, einem großen Liebhaber
der Poesie, zusammentraf, von diesem aufgefordert,
ihm ein Gedicht herzusagen. Er recitirte darauf fol-
gende Verse:

Sie hat von der Morgenröthe sich
Geraubt die blühenden Wangen,
Als Darlehn hat sie vom Traugesträuch
Die schlanke Gestalt empfangen.

1) Abu Ghallafan, Art. Abu Ad-Dia.

Sie warf hinweg die Juwelenreih'n
Um kesseren Schmuck sich zu lüren,
Und legte die Sterne sich um den Hals
Gleich leuchtenden Perlensträngen.

Zufrieden nicht mit dem Gliederbau,
Dem zierlichen, der Gazelle,
Entwendete sie dem Thierchen noch
Des Auges klüpfende Helle.¹⁾

Als Abd ul Wahab diese Verse hörte, stieß er einen lauten Ruf der Bewunderung aus und sank wie ohnmächtig nieder. Dann wieder zu sich kommend, sprach er: Verzeih, Freund! Zwei Dinge gibt es, die mich außer mich bringen, so daß ich meiner selbst nicht mehr mächtig bin: der Anblick eines schönen Gesichts und das Anhören echter Poesie.²⁾

Der Chalife Abdurrahman III. sollte wegen Unwohlseins zur Abt gelassen werden. Er sah in dem Pavillon der großen Halle, welche sich auf dem höchsten Punkte von Az-Zahra erhob, und eben wollte der Arzt das Instrument an seinen Arm setzen, als ein Staats hereingeslogen kam, sich auf eine goldene Base in der Halle niederließ und folgende Verse sprach:

Du, dessen Hand mit der Lanzette
Das Blut des Beherrschers der Gläub'gen vergießt,
Behutsam sei mit der Ader, behutsam,
In der das Leben der Welten fließt!

1, Im Original ist wie häufig bei den Arabern, von der Schönen im Plural die Rede.

2) Diwan II. 274.

Der Staat wiederholte diese Worte mehrere Male und Abdurrahman, sehr dadurch erheitert, erkundigte sich unter Ausdrücken der Bewunderung, wer sich dies ausgesonnen und dem Vogel die Perle beigebracht habe. Da erfuhr er, seine Gemahlin Mudschana, Mutter des Thronfolgers Al Hakem, sei die Urheberin des sinnreichen Einfalles. Er belohnte dieselbe durch ein reiches Geschenk für die Erheiterung, die sie ihm verschafft hatte.¹⁾

Ein junger, bei der Finanzverwaltung in Gerdava angestellter Mann wurde vor den allmächtigen Minister Almanfur geführt, um sich wegen der Untreue öffentlicher Gelder, deren man ihn beschuldigte, zu verantworten. Als er seine Schuld eingestand, fuhr Almanfur ihn an: „O Nichtswürdiger! wie hast du dich erdreisten können, die Gelder des Sultans anzugreifen?“ Jener erwiderte: „Das Schicksal ist mächtiger als der gute Wille und die Armut verführt die Treue.“ Zornig befahl der Minister, daß er in Ketten gelegt und zu strenger Verstrafung in den Kerker geworfen würde, der Schuldige aber rief, als man ihn eben abführte:

Weh! in wie schwerem Unglück ich mich sehe!

Raum denken läßt es sich; o wehe, wehe!

Nichts ist auf Erden, was mir Rettung schafft;

Bei Allah einzig ist die Macht, die Kraft!

1) Raffart I, 232.

Sobald Almanjur diese Worte hörte, befahl er den Schergen, Halt zu machen, und fragte den Gefangenen: „Hast du diese Verleumdung aus dem Gedächtniß hergesagt, oder hast du sie improvisirt?“ Auf die Antwort: „ich habe sie improvisirt“, gebot der Minister, dem jungen Mann die Ketten abzunehmen; hierauf sprach Letzterer weiter:

Ich weiß, daß du, o Herr, wenn du vergiebst,
Noch eine Guld hinzuzufügen liebst;
Hütht Allah den, dem er vergiebt voll Gnade,
Nicht in das Paradies auf's lichtem Pfade?

Da befahl Almanjur, den Schuldigen nicht allein in Freiheit zu setzen, sondern auch von seiner weiteren Verfolgung wegen der veruntreuten Summe abzustehen.¹⁾

Ibn Hudail erzählt: „Eines Tages als ich nach einem Landhause ging, welches ich am Fuße des Gebirges von Gerdeva in einer der herrlichsten Lagen von der Welt besah, begegnete ich dem Ibn al Kutija, welcher eben von seiner in der nämlichen Gegend gelegenen Gartenwohnung zurückkehrte. Als er mich erblickte, ritt er auf mich zu und war sehr erfreut, mich zu treffen. In scherzhafter Laune sagte ich zu ihm aus dem Steigereif:

Du Sonne, deren Himmelkreis die Welt ist,
Von wannen kommst du, hochverdienter Mann?

1) Nattari I. 272.

Als er diese Worte hörte, lächelte er und antwortete
sogleich:

Von wo in Einsamkeit der Gläub'ge sinnen
Und insgeheim der Sünder sünd'gen kann.

Diese Antwort entzückte mich so, daß ich mich nicht
enthalten konnte, seine Hand zu küssen und Gottes
Segen auf ihn herabzusehen; er war überdies mein
alter Lehrer und verdiente daher diese Zeichen der
Hochachtung.¹⁾

Ibn Sadeh erzählt: „Ich war eben mit meinem
Bruder in Toledo angekommen und wir beide mach-
ten dem Scheich Abu Vestr einen Besuch. Als wir
bei ihm eintraten, fragte er, von wo wir kämen. Wir
erwiderten, von Cordova. Und wann habt ihr es
verlassen? fragte er weiter. Erst eben langen wir an,
antworteten wir. Da sprach er: tretet näher zu mir
heran, damit ich die Luft Cordova's einathme! Und
als wir nun ~~h~~ vor ihm standen, neigte er sich über
mein Haupt und sprach:

O Stadt der Städte, Cordova! du strahlende, du hehre!
Wann kommt die Zeit, daß ich zu dir, zur Heimat wie-
derkehre?

Mag westlich über dich hinab der Regen reichlich fallen,
Indessen deine Dächer laut dem Donner widerhallen!
Hell dämmern deine Nächte selbst, du ringst von Grün
umgebne,

Und Ambradüste steigen auf aus deiner blüh'nden Ebene.²⁾

1) Ibn Chaldun.

2) Makrizi I, 98.

Der Dichter As-Sahili erhielt die Nachricht, daß seine Vaterstadt Schail bei Malaga von den Christen zerstört und seine Verwandten getödtet seien. Sogleich brach er dahin auf, und als er dort, wo sein Geburtsort gestanden, nur noch Trümmer fand, sprach er, in den traurigen Anblick versunken:

Wohin sind all die Edlen nun gegangen,
Die freundlich mich so oft bei sich empfingen?
Mich schreckt's, o Heimat, mir so heiß geliebt,
Daß Antwort Keiner meinem Gruße giebt!
Zu meinem Ohr tönt nur der Wiederhall,
Allein nicht Einer theuren Stimme Schall.
Nur zu den Blättern red' ich, und im Laube,
Indeß ich weine, klagt die Turteltaube.
Ach, welche Leiden, Vaterstadt, dich trüben!
Und Keiner kann das Schicksal dafür rufen.¹⁾

1) Raffart II, 272.

X.

Wer Sevilla auch nur flüchtig betrachtet, muß durch die Fülle und Mannichfaltigkeit der Denkmale überrascht werden, welche verschiedene Völker und Jahrhunderte dieser berühmten, von dem Sprichworte als Weltwunder gepriesenen Stadt hinterlassen haben. Wenn die beiden Säulen der Alameda vieja ihn an die Weltherrschaft der Römer mahnen, rufen ihm die großartige Lonja, das Archiv von Indien und der goldene Thurm am Guadalquivir, an welchem einst die Flotten des neuentdeckten Amerika landeten, den Glanz von Karls V. Universalmonarchie in die Erinnerung. Während die zugleich graziöse und majestätische Giralda auf die Zeiten zurückweist, als der Muezzin von ihrer Höhe den Ruf zum Gebete über die blühende Hauptstadt des Almohadenreiches erschallen ließ, redet dicht daneben die gewaltige Kathedrale von der nun gleichfalls gesunkenen Macht der katholischen Hierarchie. Neben so vielen bedeutungsvollen Monumenten der Vergangenheit aber, welche sich unverfehrt bis heute erhalten haben, sucht man vergebens nach anderen, die, wessern wir nicht die Geschichte für ein Märchen halten wollen, einst eben da

gestanden haben müssen. Bis auf die letzten Reste verschwunden sind die Prachtbauten, mit denen das glänzende Herrschergeschlecht der Abbadiden seine Residenz schmückte. Und wie die Zeit die Paläste und Willen dieser Fürsten nicht geschenkt hat, so ist auch die Erinnerung an sie selbst fast erloschen. Dennoch erheben die Venu Abbad durch Unternehmungsgeist und kriegerische Tapferkeit nicht allein ihr Königreich zu einer Höhe der Macht, welche alle gleichzeitigen Staaten der Halbinsel überragte, sondern schufen als Mäcchen der Wissenschaft und Poesie aus ihrem Hofe auch einen Sammelplatz von Gelehrten und Dichtern, dem die glorreichste Periode des Chalifats zu Cordova kaum einen gleich glänzenden gegenüberzustellen hat. Ja mehr; ein Mitglied dieser Dynastie, Al Motamid, nimmt einen der vorersten Plätze unter den arabischen Dichtern ein, wie er denn durch sein wunderbares Schicksal und den tragischen Untergang, in welchen er alle die Seinen mit hinabrief, selbst wieder ein Held der Poesie werden konnte.

Aus der Anarchie, welche dem Sturze der Omajjaden folgte, erhob sich eine Anzahl kleinerer, von einander unabhängiger, Staaten; Cordova, Badajoz, Toledo, Granada, Almeria, Malaga, Valencia, Saragossa, Murcia und andere Städte wurden Sitz besonderer Dynastien, die sich größtentheils gegenseitig befeindeten. Als die bedeutendste dieser Herrscherfamilien ragte bald die der Abbadiden hervor. Der

Stifter derselben, Abul Kasim Muhammed, hatte ⁹¹⁴⁻⁹¹ durch Reichthum und persönliche Fähigkeit schon gro- ⁶²¹⁻¹⁰ßen Einfluß in Sevilla erlangt, als er, von rastlosem Ehrgeiz getrieben, bei den rings um ihn lebenden Parteikämpfen den Zeitpunkt für günstig hielt, um sich der Alleinherrschaft zu bemächtigen. Zu diesem Zwecke bediente er sich einer seltsamen List. Zwanzig, von Palastrevolutionen, Blutvergießen und Kämpfen verschiedener Kronprätendenten erfüllte Jahre waren seit der Zertrümmerung des Chalifats verfloßen. Der Tod des letzten Omajjaden Hisham hatte unter geheimnißvollen Umständen Statt gefunden und Raum für den Glauben übrig gelassen, der Chalife habe den wankenden Thron nur gestiegen, um in gesicherter Zurückgezogenheit fortzuleben. Möglich trat nun, wahrscheinlich auf Instigation unseres Abul Kasim, ein Mensch auf, der sich (ein Seitenstück zu dem falschen Sebastian, Demetrius und Waldemar) für Hisham ausgab. Er behauptete, dem Dsche Sulaiman's, der sich nach ihm der Krone bemächtigt, entronnen zu sein und seitdem im Orient gelebt zu haben, von wo er jetzt nach Spanien zurückgekehrt sei. Bald verbreitete sich das Gerücht von der Wiederkunft Hishams, man erzählte sich von seinen Abenteuer, wie er zuerst verkleidet in Cordova durch ein Handwerk seinen Lebensunterhalt erworben, dann das ganze Morgenland, während der Nächte in den Moscheen schlafend, durchirrt habe und nun den Thron

wieder in Besitz nehmen wolle. Abul Kasim wußte zu veranstalten, daß einige Weiber, welche früher Cordova bewohnt hatten, die Identität des Betrügers mit dem ehemaligen Chaisen bezeugten, und rief nun, da er bei einem Theile des Volks Mannen fand, den Pseudo-Hischam zum Herrscher aus, hielt ihn aber unter irgend welchem Verwande in den inneren Gemächern verkorgen, indem er selbst in dessen Namen die Regierung führte.¹⁾

Schon Abul-Kasim suchte die Gränzen des neuen Königreichs Sevilla auszudehnen; in viel größerem Maasse aber setzte nach seinem, im Jahre 1042 erfolgten Tode sein Sohn die ehrgeizigen Pläne des Vaters fort. Von gewaltiger Körperkraft, scharfem Verstande und großer Geistesgegenwart, besaß er zugleich seltene literarische Bildung, die er bei Lebzeiten des Vaters durch eifrige Studien erworben; als aber der Pfad zur Herrschaft vor ihm geöffnet war, richteten sich bald alle seine Gedanken auf Ein Ziel, die Vergrößerung seiner Macht. Ihm zufrieden, nur als Bezir die Regierung zu leiten, ließ er das Kanzelgebet, statt im Namen jenes Schein-Monarchen,

1) Ibn Chalkikan. — *Loet de l'Andalous* ed. Dory I, 220. Der vorliegende Abschnitt dieser Schrift war schon gedruckt, bevor die Geschichte der Abbassiden-Herrschaft im vierten Bande von Dory's *Histoire des musulmans d'Espagne* erschien. Was ich über das Leben der drei letzten dieser Geschlechter mittheile, ist verschiedenen arabischen Schriftstellern nachgezählt; da es nur den Rahmen für die eingehaltenden Gedichte bilden soll, so schien für meinen Zweck eine kritische Zichtung der einzelnen Berichte nicht nöthig zu sein und ich muß in dieser Hinsicht auf das angezeichnete Werk von Togn verweisen.

in seinem eigenen verrichten, verkündete, Hisham sei am Schlagflusse gestorben und nahm als Alleinherrscher den Namen Al Motadid Billah (der auf Gott sich Stützende) an. Jedes Mittel, das ihm zur Befriedigung seines Ehrgeizes und zur Erweiterung des Gebietes von Sevilla verhelfen konnte, schien ihm gerechtfertigt; wer ihm im Wege stand, wurde durch List oder Gewalt beseitigt. Die Art, wie er die, an die seinigen stoßenden, Staaten anderer Fürsten an sich zu reißen verstand, zeige ein Beispiel unter vielen. In Streitigkeiten mit dem Berbern-Häuptling Ibn Ruh, der in Arcos und Moren herrschte, verwickelt, durchstreifte er einst in Verkleidung die Umgebung des Schlosses von Arcos, wurde aber von den Dienern seines Gegners erkannt und gefangen genommen. Man führte ihn vor Ibn Ruh, er mußte des Schlimmsten gewärtig sein, der Berbernfürst schenkte ihm jedoch eine überaus freundliche Aufnahme und gab ihn sogleich frei. Al Motadid blieb dieser Großmuth eingedenk, bestätigte Ibn Ruh in seiner Herrschaft und schloß auch mit anderen Berberhäuptlingen, welche die umliegenden Landstriche inne hatten, Freundschaft. Alle die erwähnten Fürsten beiefferten sich, dem mächtigeren Gebieter von Sevilla zu huldigen. Im Jahre 1043 nun veranstaltete dieser ein großes Fest und lud seine neuen Freunde dazu ein. Angeblich um ihnen eine besondere Ehre zu bezeigen, ließ er sie in einem geheizten Bade-Saal

empfangen; nur Ibn Ruh ward in ein anderes Gemach zu dem Gastgeber geführt. Dann wurden auf Befehl Al Metadids die Thür und die Lustlöcher des Bade-Saals geschlossen und nicht eher wieder geöffnet, als nachdem die Unglücklichen erstickt waren. Auf solche Weise kamen Honda, Jerez und noch andere feste Plätze in seine Gewalt. Ibn Ruh, den er aus Dankbarkeit verschont hatte, starb auch bald nachher; dessen Sohn und Nachfolger aber, der sich täglich enger von den Truppen des Königs von Sevilla eingeschlossen sah, trat letzterem seine Staaten ab.¹⁾

Al Metadid führte in seinen Palästen ein schwelgerisches Leben und die Genossen seiner Lechgelage, mit denen er oft ganze Nächte durchschwärmte, brachten ihm dabei den Trinkspruch aus: Viele mögst du tödten! Den Garten nächst seinem Palast ließ er mit den Häuptern der von ihm erschlagenen Feinde schmücken und ergözte sich an dem Anblick, der Andere mit Entsetzen erfüllte. Nicht minder stolz war er auf ein Schapflästchen, in welchem er die Schädel der von ihm getödteten Fürsten aufbewahrte. Als später nach dem Sturze der Abbadiden Sevilla in Feindeshand fiel, wurde in seinem Palaste ein Sack gefunden, in dem man Gold und Edelsteine vermutete, der aber nichts als Leidenkörpe enthielt.²⁾

1) Ibn Chalkun, Geschichte der Berbern II. 74.

2) Luc de Abbadidis I, 243 A. — Abd ul Wadid 67. — Da die Reste der weiter folgenden Berichte sämmtlich in den genannten Werken, die des Mo-

Bei so grausamer Gemüthsart war dieser tyrannische Fürst doch nicht nur ein Freund und Gönner der Literatur, sondern auch selbst Dichter von zahlreichen Versen, z. B. folgenden auf die Stadt Ronda:

Als wohlkfestigt nun erkenn' ich dich,
Die Perle meines Reiches nenn' ich dich,
O Ronda, seit mein sieggewohntes Heer
Umbert dich mit Lanze, Schwert und Speer,
Dies Heer, das nimmerdar im Kampfe weicht,
Bis es des Ruhmes höchsten Kulm erreicht.
In mir erkennst du deinen Herrn hinfert,
Als Schutzwehr giltst du mir und fester Fort!
Ist Dauer meinem Leben nur verlieh'n,
So soll dem Tode mir kein Feind entflieh'n
Wie manches Heer erlag vor mir in Schmach!
Dem einen stets sandt' ich ein neues nach
Und legte der Erschlagenen Häupter dann
Dem Thore meiner Burg als Halsbesatz an.

Andere charakteristische Gedichte von ihm sind noch:

1.

Im Schlaf selbst träum' ich nur von Ruhmesglanz,
Denn hebes Streben füllt das Herz mir ganz;
Selbst wenn mich Krankheit kannt an das Gemach,
Stets bleibt in mir die Ruhmbegierde wach;
Sie quält mich, meine Kräfte schwinden fast,
Weil sie mir Ruhe nicht vergönnt noch Rast.

Landt sagt auch theilweise in der eben zu Paris erschienenen Ausgabe des „goldenen Halsbandes“ von Ibn Chakan stehen und leicht zu finden sind, so werden sie hier nicht einzeln citirt.

Indeß am Schlaf sich labt jedweder Kranke,
 Versteucht von meinem Pfuhl ihn der Gedanke,
 Und mich erweckt, sobald mir Schlummer naht,
 Der Ruf: Sei deines Ziels gedenk, Abbad!
 Dann wächst der Thatendrang in dem Erwachten,
 Er sehnt sich wieder nach der Lust der Schlachten.

2.

Geistlich macht der Wein und froh, bei meinem Leben
 schwer' ich das!
 Den Reizgenossen mag ich gern Weisheit thun in dem sü-
 ßen Naß.
 Der Arbeit sei das Leben halb und halb gewidmet sei's
 dem Ruh'n;
 Gemüth hab' ich am Morgen mich, froh will ich sein am
 Abend nun;
 Der Freude und dem Scherz gehört die Zeit, wenn sich
 die Sonne neigt,
 Die Sorge für das Reich beginnt von Neuem, wenn sie
 wieder steigt,
 Und, trink' ich auch in vollem Zug, des Ruhms doch denk'
 ich immerdar;
 An mich und meine Thaten soll man noch gedenken man-
 ches Jahr.

Ein tragisches Ereigniß in der Familie Al Mo-
 tadids darf an ähnliche Vorgänge an den Höfen Phi-
 lipps II., Cosmo's I. von Medici und Peters des
 Großen erinnern. Schon seit längerer Zeit hatten
 heftige Zerwürfnisse zwischen dem Könige und seinem

Ältesten Sohne Ismail bestanden. Ein Empörungsversuch des letzteren, der in der außerordentlichen Härte des Vaters einige Entschuldigung finden konnte, war vereitelt und durch die Hinrichtung seiner Mitverschwornen bestraft worden. Da drang Ismail, für sich selbst das Aeußerste fürchtend, von verzweiflungsvoller Wuth getrieben, bei Nacht in den Palast. Er glaubte den Notabid schlafend zu finden und war entschlossen, ihn umzubringen, aber unerwartet trat ihm dieser an der Spitze seiner Krieger entgegen. Ismail ergriff die Flucht, wurde jedoch eingeholt und in den Palast zurückgeführt. Der Vater, außer sich vor Ingrimm, ließ ihn in eines der innersten Gemächer führen, entfernte alle Zeugen und tödtete ihn dort mit eigener Hand. Al Notabid soll diese That später schwer bereut haben und sie breitete einen düstern Schatten über sein ferneres Leben. Auf seiner Herrscher- und Siegerlaufbahn, die er mit immer wachsendem Erfolge fortsetzte, ward er plötzlich von einem heftigen Krankheitsanfälle gehemmt. Als er die Gefahr seines Zustandes erkannte, ließ er einen Sicilianischen Sänger rufen, um ein Omen aus den Worten zu ziehen, mit denen dieser beginnen würde. Der Sänger hub an:

Auf! tödtet die Zeit! Getödtet von ihr einst müssen zu
Beden wir sinken;

Mischt denn mit dem Raß der Völker den Wein und
gebt uns zu trinken, zu trinken!

Diese Verse galten dem König als eine schlechte Verbedeutung, und er lebte in der That nur noch fünf Tage.

161-489 Sein Sohn Al Metamid, der im Jahre 1069
164-109) den Thron bestieg, verband mit den Herrscherzagen
des Vaters eine viel edlere Sinnesart und ein un-
gleich größeres poetisches Talent. Einen Theil seiner
Jugend hatte er in der Stadt Silves verlebt, für
welche und den reizenden von ihm bewohnten Palast
Seradschib er immer eine freundliche Erinnerung be-
wahrte. Mit Beziehung auf diesen Aufenthalt dach-
tete er später die Verse:

O grüße, Freund, mein Silves mir und frage seine
Fluren,
Ob sie der Freundschaft noch gedenk, die wir einander
schwuren!
Auch meinem Vekting, dem Palast Seradschib, bringe
Grüße;
Die Zeit, die ich in ihm verlebt, vergess' ich nie, die
süße.
Nach seine Schönen, lauschend durch des Parcs Vor-
hangsalten,
Nach seine Marmorlöwen, die das Brunnenbeden halten!
Wie manche Nacht verbracht' ich dort, umhaucht von
milden Lüften,
Mit einem Mädchen, schlank von Wuchs und üppig-
weich von Hüften!
Um meine Seele warfen dort holdseel'ge Frau'n die
Loose,

Denn tödtlich war ihr Blick, wie Schwert und Speer
im Kampfgetöse!

Wie oft mit einer blühnden Maid, an deren Arm die
Spange

Hell schimmerte, als ob an ihm die Mondesfichel hange,
Spielt' ich bei Nacht am Strome dort, bald Küsse mit
ihr tauschend,

Bald aus dem Becher Weines mich, den sie mir bot,
berauschend.

Zur Zither sang sie mir ein Lied in unfres Küffens
Pausen,

Hoch schlug mein Herz dabei, als hört' im Kampf ich
Lanzen sausen;

Und o der Lust, wenn sie zulezt, wie aus der Anospen-
hülle

Die Wälfen brechen, vor mir stand in weicher Glie-
der Hülle!

Sein, mehr den Freuden und Genüssen des Frie-
dens als dem Waffenwerke zugethaner, Sinn war
schon bei Lebzeiten des Vaters hervorgetreten, als ihn
dieser gegen Malaga ins Feld gesandt. Sorglos mit
seinen Genossen sich beim Fischen ergötzend, hatte er
sich von den Feinden überfallen lassen und unter
Verlust eines großen Theiles seiner Krieger nur mit
Mühe nach Nonda entkommen können. Hestig hier-
über erzürnt, ließ der Vater ihn einsperren, ja drohte
ihm mit der Hinrichtung; nach und nach aber gelang
es den Gedichten, die der Sohn an ihn richtete, die-

Hert und fert den Auf der Schlachten, die dein Arm,
der mächt'ge, schlug,
Und von deinem Thun erzählen, wenn sie bei des Mon-
des Schein

In der Wüste sich versammeln, die Beduinen sich allein.

So fand denn zuletzt die Versöhnung zwischen
Vater und Sohn Statt. Auch zeigte letzterer später
mehr kriegerischen Sinn und vergrößerte, als er zur
Regierung gekommen war, sein Reich durch die Er-
oberung von Cordova.

„Al Motamid, sagt ein arabischer Schriftsteller,
war der freigebigste, gastfreundlichste, großmüthigste
und mächtigste unter allen Fürsten Spaniens und sein
Hof der Mastort der Reisenden, der Sammelplatz der
Talente, der Punkt, auf welchen sich alle Hoffnungen
richteten, so daß am Hofe keines anderen Herrschers
jener Zeit gleich viele hervortragende Dichter und Ge-
lehrte zusammenströmten.“¹⁾ In den Palästen und
Lustschlössern Al Mubarak, Al Mufarram, Az Zerava,
Az Zahi und noch anderen fand er einen, nach den
verschiedenen Jahreszeiten wechselnden reizenden Auf-
enthalt und schwelgte am Rande zierlicher Wasser-
becken, wie sie das unentbehrliche Zubehör arabischer
Schlösser ausmachen, beim Gemurmel der Spring-
brunnen, die sich aus dem Rachen silberner Elephan-
ten oder steinerne Löwen ergossen, in Genüssen der

1) Von Chateaub.

Liebe und Poesie. Gleich ihm war auch seine Gemahlin Itimad wegen ihrer Begabung für Poesie berühmt. Die Weise, wie er mit ihr bekannt wurde, trägt einen romanhaften Charakter. Er pflegte mit seinem Bezirk Ibn Ammar verkleidet nach einem Vergnügungsorte der Sevillaner, welcher die Silberwiese hieß, zu lustwandeln. Eines Abends, als sie dort längs des Guadalquivir gingen, wehte der Wind und ringelte die Wellen des Flusses. Da sprach Al Motamid zu Ibn Ammar:

In einen Ringelpanzer, sieh! verwandelte der Wind das
Haar.

Improvvisire du den folgenden Vers!

Ibn Ammar entschuldigte sich, daß er das Distichen nicht vollenden könne; auf einmal sprach ein, sich eben in der Nähe befindendes Weib:

Wär' es gefroren, o fürwahr! ein schöner Panzer wäre
das!

Al Motamid erstaunte im hohen Grade, den berühmten Ibn Ammar an Improvisationstalent von einer Frau übertroffen zu sehen, blickte nach ihr um, ward von ihrer Schönheit überrascht und verliebte sich in sie. Er lehrte in seinen Palast zurück, nachdem er einem Eunuchen aufgetragen, sie zu ihm zu führen. Da sich nun bei erneuertem Sehen der erste Eindruck wiederholte und er von ihr erfuhr, sie sei unverheirathet, vermählte er sich mit ihr und hatte sie fortan zur treuen Gefährtin in Glück wie Unglück.

Sie war liebenswürdig, geistvoll, höchst lebendig in der Unterhaltung, aber auch voll von Launen, durch die sie ihrem Gemahl viel zu schaffen machte. Eines Tages sah sie draußen Weiber aus dem Volke mit nackten Hüften Lehm treten, aus welchem Ziegeln geformt werden sollten; und, plötzlich von einem seltsamen Begehren erfaßt, drückte sie den lebhaften Wunsch aus, zu den Weibern hinabzusteigen, um ein Gleiches zu thun. Da ließ Motamid duftende Spezereien zerreiben und auf den Boden des Saales streuen, so daß sie ihn ganz bedeckten; man goß Rosenwasser darauf und mengte dann das Ganze durcheinander, so daß es eine Art von Lehm bildete. Behaglich watschte nun Blimad in diesem Schlamme von Myrrhen, Ingwer, Zimmt und Moschus. Einst später, als ihr Gemahl einen Streit mit ihr hatte, betheuerte sie, ihr sei niemals etwas Gutes von ihm widerfahren; er aber fragte: auch nicht am Tage des Schlammes? Hierauf schämte sie sich und bat ihn um Verzeihung.

Die erste Periode von Al Motamids Regierung, als er im behaglichen Genuße seiner Macht und der ihm verliehenen Glücksgüter schwelgte, hat den arabischen Geschichtschreibern des Westens fast so vielen Stoff zu Anekdoten gegeben, wie das Leben Harun ar Raschids denen des Ostens.

Gleich dem Chalifen von Bagdad liebte es der König von Sevilla, bei Nacht mit seinem Bezirk die

Straßen seiner Hauptstadt zu durchstreifen. Einst, da er an der Thür eines, durch seine Schnurren und Späße berühmten, Scheichs vorüberkam, schlug er seinem Begleiter vor, sie wollten an die Thür des närrischen Alten anklopfen, da werde es etwas zu lachen geben. Gesagt, gethan, sie klopften. Von innen ward gerufen: wer da? Al Motamid antwortete: Ein Mensch, welcher wünscht, daß du ihm diese Lampe anzündest. — Bei Allah! sagte der Alte, wenn Al Motamid selbst zu dieser Stunde an meine Thür klopfte, ich würde ihm nicht öffnen. — Wohl, sprach Jener, ich bin Al Motamid. — Mit tausend Ehrfeigen geohrfeigt! rief der Alte. — Diese Worte machten den König so unmäßig lachen, daß er zur Erde fiel; dann sagte er zu dem Bezir: Laß uns gehen, sonst wird es mit den Ohrfeigen Ernst. Sie gingen und am folgenden Tage sandte er dem Scheich tausend Dirhems, indem er ihm sagen ließ, daß sei die Bezahlung für die Ohrfeigen von gestern.

Die Umgegend Sevilla's ward durch einen, unter dem Namen des grauen Falken bekannten Räubers unsicher gemacht, von dessen Diebereien die seltsamsten Dinge erzählt wurden. Es kam so weit, daß er noch stahl, während er an das Kreuz geheftet war. Der König hatte den Befehl gegeben, man solle ihn an einem Orte kreuzigen, wo die Landleute vorüberzugehen pflegten, damit diese ihn sähen. Als er nun an dem Kreuze hing, kamen seine Frau und seine

Töchter heran und weinten um ihn her, daß er sie so allein und hilflos zurücklasse. Unterdessen ritt ein Bauer auf einem Maulthier vorüber, das mit einem Pack Kleider und anderen Sachen beladen war. Da rief der Dieb ihm zu: „Sieh, in welchem Zustande ich mich befinde und thu mir einen Gefallen, der dir zugleich großen Nutzen bringen wird!“ Von dem Bauer gefragt, was er meine, erwiderte er: „Siehst du den Brunnen dort? Als die Gerichtsdiener mich packten, habe ich hundert Goldstücke da hineingeworfen; du kannst sie leicht herausholen; meine Frau und meine Töchter sollen dein Maulthier halten, während du hinuntersteigst.“ — Der Bauer nahm einen Strick und ließ sich in den Brunnen hinab, nachdem er sich die Hälfte des Geldes hatte versprochen lassen. Als er nun in der Tiefe war, schnitt die Frau des Diebes den Strick ab, nahm mit ihren Töchtern die Kleider und anderen Sachen von dem Maulthier und entfloß damit; der Bauer hing unten an zu schreien, es war aber gerade die ärgste Mittagshitze, Niemand der ihn hören oder ihm helfen konnte, ging vorüber und so entkamen Jene glücklich. Endlich erschienen Leute, die den Bauern unten jammern hörten und ihn herauszogen. Sie fragten ihn, was mit ihm vorgegangen, und er sagte: „dieser Gauner, dieser durchtriebene Kerl hat mich überlistet, so daß meine Kleider und anderen Sachen mir von seiner Frau und seinen Töchtern geraubt werden sind.“ — Al

Metamid, dem diese Geschichte hinterbracht wurde, erstaunte darüber, befahl, daß der Dieb vom Kreuze genommen und zu ihm geführt würde, und fragte ihn, wie es ihm möglich gewesen, noch an der Schwelle des Todes einen solchen Streich auszuführen. Da sprach Jener: „O Herr, hättest du einen Begriff von der überschwänglichen Freude, welche mir das Stehlen macht, so würdest du dein Königthum lassen, um dich ihm hinzugeben.“ — Al Metamid verwies ihm lachend diesen strafbaren Gang und fuhr fort: „Wenn ich dir nun die Freiheit schenke und dir eine Stelle gebe, welche zu deinem Lebensunterhalt genügt, willst du dich dann bessern und dein schändliches Gewerbe aufgeben?“ — „O Gebieter, erwiderte der Dieb, wie sollte ich das nicht thun, da ich mich so vom Tode retten kann?“ — Sodann nahm ihn der König in Pflicht und gab ihm eine Stelle als Schaarmächter von Sevilla.

Al Metamid hörte eines Tages einen Sänger die Verse singen:

Sie steht in ihrem Laden und heut
Aus ihrem Schlauche den Gästen Wein;
Mit festem Golde bezahlen wir sie
Und sie schenkt flüssiges Gold uns ein.

Sogleich fügte er selbst aus dem Stegreif die folgenden hinzu:

Ich sagte zu ihr: sei meiner gedenk
Und nimm von mir dies Juwel als Geschenk!

Da gab sie Antwort: und du dafür
Nimm eine strauchelnde Ehre von mir.

Ein anderes Mal machte er mit seinen Freunden einen Ritt, um sich vor den Thoren von Sevilla zu ergötzen. Als sie außerhalb der Stadt waren, trieben sie die Kasse an und Jeder suchte dem Andern voranzueilen. Motamid, der vorderste von allen, sprengte zwischen Gärten weiter und bemerkte einen, ganz mit reifen Früchten überdeckten, Feigenbaum. Eine große schwarze Feige zog seine Aufmerksamkeit an sich und er schlug im Vorübersprengen mit einem Stöcke nach ihr, aber sie blieb fest an dem Zweige hängen. Da wendete sich Motamid zurück und sprach, indem er auf die Feige deutete, zu demjenigen seiner Gefährten, der eben heransprengte: „mache du den folgenden Vers!“

Sie hängt an dem Zweige, dichtbelaukt,
Jener antwortete sogleich:

Wie eines rebellischen Regers Haupt.¹⁾

Die Schlagfertigkeit dieser Antwort machte dem Motamid große Freude und er belohnte sie durch ein reiches Geschenk.

Einst hörte er Verse recitiren, in denen es hieß, die Treue sei etwas Aabelhaftes geworden, wie der Greif oder wie das Märchen von dem Dichter, der tausend Goldstücke empfangen habe. Von wem sind

1) Im Arabischen ist hier ein wunderliches Wortspiel.

diese Verse? fragte er. — Von Abd ul Dschalil, war die Antwort. — Ist es möglich? — rief er dann — einer meiner Diener, ein guter Dichter kann ein Geschenk von tausend Goldstücken als etwas Fabelhaftes betrachten? und sogleich sandte er dem Abd ul Dschalil die erwähnte Summe.

Eine Reihe improvisirter Verse Al Motamids, welche seine Biographen mit Berichten über die näheren Umstände ihrer Entstehung begleitet haben, lehrt ihn uns als Dichter während der früheren glücklichen Periode seines Lebens kennen. Diesen Versen fehlt es zum Theil nicht an Anmut, aber die höhere poetische Weihe sollte dem Dichter erst das Unglück ertheilen: ¹⁾

1.

„In einer schönen Sommernacht hatte Al Motamid einen Kreis von vertrauten Edlen und Sängern in dem Garten seines Palastes um sich versammelt; die weiche Lust umhauchte die Gäste wie ein Liebesgedicht, Lampenschimmer überstrahlte den Silberglanz der rieselnden Bäche, und lieblich ertönte das Saitenspiel, während der Vollmondschein sich an die Säulen der Schlosshöfe schmiegte und über das Laubgrün des Gartens hinzitterte. Da sprach der König:

1) Bei den Einleitungen ist der oberste Werthswall des arabischen Textes beträchtlich eingeengt worden.

Um das Grau'n der Nacht zu scheuchen, die am Him-
mel ihren dunkeln
Schleier ausgebreitet hatte, ließ ich Wein im Becher
funkeln;
Da im Sternbild des Orion stieg der Mond empor und
prangte
Wie ein Fürst, wenn er zum höchsten Gipfel seines
Ruhms gelangte;
Ja es schien, er wandle einsam auf dem Lustpfad und
es diene
Nekern Haupte der Orion ihm zum leichten Balda-
chine.
Nach und nach im Kreis erheben glorreich sich im Strah-
lenglanze
Um ihn her die andern Sterne; wie ein Heer mit Schwert
und Lanze
Um den Führer, also kreisten sie um ihn auf lichten
Pfadern
Und als Bannerträger schwangen seine Fahne die Ple-
jaden.
Ihm auf Erden gleich' ich, sei es, daß mein Kriegsheer
mich umringe,
Sei es, daß die Mädchenschaft mir Wein kredenze, Lie-
der singe;
Ihre Lockenhaare breiten Nacht um mich, doch helle
Strahlen
Wirft der Traubensaft dazwischen, wie er schäumt in
den Pokalen!
Laßt denn, während bei der Schönen Sang die Lauten-
saiten beben,

Laßt uns reichlich zechen, Freunde, von dem süßen Nektar
der Reben.

2.

Morgenscene im Palaste Mozainija. „Der Garten wetteiferte an Glanz mit den schimmernden Gemächern, schon hatten die Vögel ihr fröhliches Gezitscher begonnen und die Blumen vertrauten dem mit ihren Kelchen losenden Ostwinde ihre Liebesgeheimnisse. Vor dem König stand ein Page, dessen Antlitz wie Morgenröthe leuchtete und der von Gescheide bligte, als hätte er sich mit dem Halsbände der Plejaden geschmückt; sich sanft wie ein schwanker Zweig verbeugend, bot er dem König ein mit Wein gefülltes Krystallglas und dieser improvisirte:

Wie schön nicht steht, mit funkelndem Getränke
Den Becher füllend, vor mir da der Schenke!
Ein Wunder ist was er mir heut, der holde,
Ein Eiskrystall voll von geschmolznem Golde!“

3.

Einer von Al Motamids Vertrauten erzählt, er sei in einer schönen Vollmondnacht in den Garten des Palastes getreten. Dort erblickte er den König, an einem Teiche stehend, in dessen klaren Wellen sich die Sterne spiegelten, so daß das Wasserbeden in einen Garten voll Himmelsblüthen umgewandelt schien. In der That ruhte, wie ein Strom dahin-

gegrissen, die Milchstraße, Ambrabust wehte durch die Lüfte, leise bewegten sich die Schatten der Myrthen und der Nachtwind, zwischen den Blüthen wandelnd, belauschte die reizenden Geheimnisse des Gartens, deren Kunde er dann weiter trug. Al Motamid aber heftete die Blicke trauernd auf den Boden und seine Seufzer verkündeten den Gram seines Herzens. Zulezt brach er, die Trennung von seiner Geliebten beklagend, in die Worte aus:

O Herz! gib nicht zu sehr dich hin dem Trauern,
Sonst wirst du nicht dies Leiden überdauern!
Schwer hat mein Mädchen sich an mir verschuldet!
Der Gram, den meine Seele um sie duldet,
Flieht mich der Schlaf und nie mehr thaut der Kriecher
Herab zu meinem wunden Augenlicke.

4.

„An einem schönen Tage befanden sich Ibn Siradsch und andere Bezire und Kämmerlinge in Az-Bahra, jenem ehemals so glänzenden Lustfuge der Khalifen von Cordova, wo sie, vom Frühlingstregen der Sonne bethaut, sich von einem Kiesel in den anderen begaben und die Pecher kreisen ließen. Zulezt machten sie in einem Garten Halt, der von dem, mit Blumen gestickten, mit Bächen gestreiften, Grün des Frühlings wie von Teppichen überdeckt war. Ueber ihnen schwanften, vom Winde bewegt, die Zweige der Bäume und die Ruinen des Palastes hingen

trauernd auf sie herab. Der Verfall dieses Prachthaus schien dessen ehemalige Herrlichkeit zu verhöhn und Naben krächzten in dem Gemäuer; denn die Wandlungen des Schicksals hatten den Glanz des Palastes zerstört und den labenden Schatten, den er sonst verbreitet, hinweggenommen; lange war jene Zeit verschwunden, wo ihn die Chalifen durch ihre Gegenwart erleuchtet, seiner Gärten Blüthenflor gemehrt und durch den strömenden Regen ihrer Großmuth die Wollen beschämt hatten; die Verwüstung hatte ihren Mantel über ihn hingebreitet und in Trümmer lagen seine Zinnen und Kuppeln. Während nun Jene dort sich aus ihren Bechern und Kelchgläsern gegenseitig Wein zutranken, kam zu ihnen ein Bote des Rotamid und übergab ihnen einen Brief, welcher folgende Zeilen enthielt:

Mit Recht um eurethalb beneidet mein Palast
Das Schloß Az-Zahra heut, in dem ihr seid zu Gast.
Am Morgen seid ihr dort als Sonnen aufgegangen;
Kommt Abends denn zu mir, als Monde hier zu prangen!

„Da begaben sie sich in den Palast des Gartens (Kahr ul Bostan), welcher nahe bei dem Thor der Wohlgeruchhändler lag und hielten dort ein glänzendes Gelage, das von Spielen und Tänzen verschönert, von den Sternen der königlichen Gegenwart erleuchtet wurde, während Sklaven fort und fort eifrig die Gäste bedienten.“

5.

„Abul-Asbag wurde von dem Könige von Almé-
ria als Gesandter an Al Motamid geschickt. In Se-
villa waren große Festlichkeiten zu seinem Empfange
vorbereitet; von seinem letzten Nachtquartier aus mel-
dete er sein und seines Gefolges baldiges Erscheinen
in folgenden Versen an Al Motamid:

Du, unter dessen Mantel, mächt'ger Herr,
Die Völken, Schutz zu suchen, sich versammeln!
Erhabner König, dem die Kraker,
Und die Barbaren selbst, Verehrung stammeln,
Hier, nah der Stadt, wo keine Scheit thront,
Hat mächt'ges Dunkel sich um uns gekreitet;
Du aber schwebst vor unserm Blick als Mond,
Deß lichter Strahl uns zu dem Ziele leitet!

Al Motamid antwortete ihnen sofort:

Heil sei mit euch und alles Glück mag auf euch nieder-
schauern,
Wenn ich euch selbst, kein Traumbild bloß, begrüß' in
meinen Mauern!
Dreht schnellig auf, und daß die Nacht euch finster nicht
bedenkte;
Die Freundschaft, die ihr bringt, schwebt ja vor euch
als Leuchte!
Ihr Trefflichen! die Weisheit trünkt von euerem Schrei-
berehre,
Aus euerem Mund die Worte sind ein Labfal jedem Ohr;

Belehrungsreich ist euer Gespräch, gerecht euer Rechtser-
kenntniß,
Und eurer Schriften tiefer Sinn zu tief nicht dem Ver-
ständniß.
Komm, Abul Nâsog, denn zu mir! mit frehem, offenem
Sinne
Empfang' ich dich und hoffe, daß ich dich zum Freund
gewinne!
Bei jedem Schritt, den näher euch die rüstigen Ka-
merale
Zu meinem Schlosse führen, hebt vor Herden meine
Seele;
Noch tiefe Nacht will ich den Schmerz, daß ihr mir
fern seid, tragen,
Doch froh alldann das Morgenroth nach eurer Ankunft
fragen.

6.

Für eine seiner lieblichsten und zierlichsten Gese-
len erklärt sein arabischer Biograph die folgende:

Seit du fern mir bist, Geliebte,
Leb' ich trauernd und in Bangen;
Trunken bin ich, doch von Wein nicht,
Rein von Sehnsucht und Verlangen.

Meine beiden Arme möchten
Gerne deinen Leib umfassen,
Diese Lippen gern an deinem
Mund in heißem Kusse hängen.

Meine Augenlieder thaten
Sich den Schwur, sich nicht zu schließen,
Ohe nicht dein Antlitz leuchtend
Ihnen wieder aufgegangen.

Keht denn heim und bringe mit dir
Mein verlornes Glück zurück!
Glaub, für immer ist in deinen
Landen mir das Herz gefangen!

7.

An seinen Bezir Ibn Labbana, indem er ihm
Wein in einem Krystallgase sandte:

Nacht ist's, doch rings verbreitet Tageschein
In seinem Kleide von Krystall der Wein,
Bald glaubst du, in des Bechers Höhle walle
Ein glüh'nder Strom geschmolzener Metalle,
Bald fragst du dich, wenn du in ihm das helle
Geperle siehst, ob eine Bergesquelle,
Ob nicht das Sternenheer der Himmelsdränne,
Herabgetränkt, in seiner Wölbung schäume.

8.

Auf die nächtliche Traumerscheinung der Geliebten.

Als Nachts ihr Traumbild mir erschien, da neigt' ich
voll Verlangen
Mich zur Granatfrucht ihrer Brust, zur Rose ihrer
Wangen.

Sie hätte zu dem Wachenden als Wachende sich gerne
Gesellt: doch zwischen Beiden lag der Schleier weiter
Ferne.

Ach! möchten Andre, und nicht wir, der Trennung
Schmerzen tragen,

Ach, hätte anderswo der Gram sein Lager aufgeschlagen.
Auf sie jedoch, die Gärten gleicht voll duft'ger Blüth'
und Ranke,

Auf die Gazellenäugige, wie junge Zweige schlanke,
D daß der Himmel Huld auf sie und Segensfülle häufte,
So wie sie auf mein brennend Herz den Thau der
Küsse tränkte!

9.

An den Bezir Abul Hassan Ibn ul Taja, als die-
ser ihm einen Strauß Narcissen gesandt hatte:

Mir kam dein Strauß in später Nachtzeitstunde;
Ihn zu begrüßen, ließ ich in der Runde
Die Becher schneller kreisen. Leuchtend zogen
Die Sterne über uns am Himmelsbogen,
Und, von dem Wein, dem Seelennährer, trinkend,
An eines schönen Mädchens Busen sinkend,
Berauscht' ich mich an doppelten Genüssen,
Am Saft der Trauben und an ihren Küßen.
Doch wie ein Andre zu dem Nebenmost,
Confekt und Zucker nippt als Zwischenkost,
So diene, theurer Freund, mir der Gedanke
An dich als süße Zukost zu dem Tranke!

Den ersten Schatten auf das Glück Al Motamids warf der tragische Tod seines Sohnes Abbad. Er hatte, nach seiner Besitznahme von Cordova, diesen zum Statthalter daselbst ernannt; bald aber mußte der neue Machthaber einen Angriff von Ibn Olscha bestehen, einem gehobenen Cordovesen, der in die Dienste des Königs von Toledo getreten war und für diesen sich Cordova's zu bemächtigen trachtete. Abbad suchte schnell sein Heer zu sammeln, aber vermochte den plötzlichen nächtlichen Ueberfall nicht zurückzuschlagen; er fiel im Kampfe, sein Haupt ward vom Rumpfe getrennt und an den König von Toledo gesandt.¹⁾ Der Vater, der gerade diesen Sohn auf das zärtlichste geliebt, wurde bei dieser Nachricht von wahnsinnigem Schmerze erfaßt. Zum Rachezuge aufbrechend, eroberte er Cordova wieder und ließ Ibn Olscha ans Kreuz nageln. Er ahnte nicht, wie viele andere Trauerfälle er noch zu beweinen haben sollte; aber sein Unglück eilte mit raschen Schritten heran.

Um jene Zeit — erzählt Ibn Challikan — war Alfonso, (der Sechste), der Beherrscher Castiliens, so mächtig geworden, daß die kleinen muhammedanischen Könige sich genöthigt sahen, Frieden mit ihm zu machen und ihm Tribut zu entrichten. Al Motamid, obgleich er die anderen an Macht übertraf, zahlte

1) Script. arab. loc. II, 122. Abdel Wahid, 20.

dem Alfonso gleichfalls Zins, letzterer aber, der im Jahre 478 (1085 nach Christus) Toledo erobert hatte, begann die Blicke auch auf seine Staaten zu richten, wollte sich nicht mehr mit dem Tribut begnügen und sandte ihm eine drohende Botschaft mit der Aufforderung, ihm seine Festungen auszuliefern. Dies Anfinnen erzürnte den König von Sevilla dermaßen, daß er den Gesandten schlug und dessen Begleiter hingerichteten ließ. Sobald Alfonso Nachricht von dem Vorfall erhielt, traf er alle Vorbereitungen zur Belagerung von Sevilla; die Scheichs des Islam aber traten zusammen, um sich über die Mittel zu beraten, welche in dieser Gefahr Rettung bringen könnten. Alle stimmten darin überein, daß die Sache der Muhammedaner verloren sei, wenn ihre Fürsten fortführen, sich, wie bisher, gegenseitig zu bekriegen; über den Weg, den man einzuschlagen habe, um dieser verzweifelten Lage zu entgehen, herrschte Verschiedenheit der Meinungen unter den Anwesenden, endlich aber kamen sie überein, man müsse Iussuf Ibn Taschfin, den Herrscher von Marokko, wider die Christen zu Hülfe zu rufen.

Dieser mächtige Fürst, das Haupt der fanatischen Murabitén, hatte, aus den Wüsten des nördlichen Afrika nach den fruchtbareren Küstengegenden vergebungen, damals einen großen Theil von Maghrib seiner Herrschaft unterworfen. Mit Bezug auf das Schicksal, das die Abbadiden durch ihn ereilen sollte,

erzählt ein arabischer Schriftsteller schon von dem Vater des Motamid: „Al Motabid erkundigte sich beständig, wenn er Nachrichten aus Afrika erhalten konnte, ob die Berbern schon bis zur Ebene von Marocko vorgedrungen seien; es war ihm nämlich prophezeit worden, dieses Volk werde ihn oder seine Söhne des Throns und Reichs berauben; als er nun Kunde erhielt, sie hätten sich in jener Ebene niedergelassen, versammelte er seine Söhne um sich und sprach, indem er sie betrachtete: „Wenn ich doch wüßte, wen das Unheil durch dieses Volk befallen wird, mich oder euch!“ — Da sagte Abul Kasim (nachher Al Motamid genannt): „Möge Gott mich als Opfer für dich annehmen und alles Unglück, das er für dich bestimmt hat, auf mein Haupt herabsenden!“ Diese seine Beschwörung ging später in Erfüllung.“¹⁾

Die erwähnte Prophezeiung muß wenig Glauben bei Motamid gefunden haben, denn er trug kein Bedenken, den Rathschlägen der Scheichs von Sevilla zu folgen.²⁾ Im Jahre 1086 setzte er über das Meer, begab sich nach Marocko zu Jussuf und trug diesem die Bitte vor, er möge ihn bei einem Kriegezug wider die Christen mit Hossen und Mannschaft unterstützen. Jussuf verhiess ihm sogleich die Erfül-

1) Abul Mohib S. 70.

2) Das Folgende nach Abul Mohib S. 91 ff. Andere Autoren lassen Motamid nur eine Gesandtschaft an Jussuf schicken.

lung seines Verlangens, und der König von Sevilla lehrte höchst befriedigt nach Andalusien zurück; er wußte nicht, daß er seinen eigenen Untergang veranlaßt hatte und daß das Schwert, von dem er glaubte, es werde für ihn gezogen, sich wider ihn kehren werde. Jussuf schritt bald mit großen Zurüstungen zum Uebergang nach Andalusien, und alle Häuptlinge der Berbernstämme, welche es vermochten, strömten ihm zu, so daß sich ein Heer von nahe an 7000 Reitern und sehr viel Fußvolf um ihn sammelte. Er setzte mit diesen Truppen von Ceuta nach Algeras über das Meer. Al Motamid kam ihm mit den angeesehensten Männern seines Königreichs zum Empfang entgegen, erwies ihm die höchsten Ehren und bot ihm eine solche Fülle von Schätzen dar, wie Jussuf sie nie gesehen hatte; dies war es denn, was in der Seele des Afrikaners zuerst die Begier nach dem Besitz von Andalusien entzündete.

Von allen Fürsten der Halbinsel mit Rassen und Mannschaft verstärkt, rückte das Heer der Moslimen gegen Norden vor. Auf der anderen Seite hatte Alfonso nicht Verheißungen noch Drohungen geignat, um zahlreiches Kriegsvolf unter seinen Fahnen zu versammeln. Das Zusammentreffen der beiden Heere fand auf christlichem Gebiete unfern von Badajez Statt. Hier wurde im Jahre 1086 die furchtbare Schlacht von Zalaca geschlagen. Motamid, dessen Truppen den heftigsten Stoß zu ertragen hatten,

kämpfte mit außerordentlicher Tapferkeit und empfing zahlreiche Wunden. Die Entscheidung schwankte lange, zuletzt aber erstritten die Moslimen einen glänzenden Sieg und nur mit Mühe entkam Alfonso. Jussuf ließ die Köpfe der getödteten Christen von den Rumpfen trennen und als man sie vor ihm aufgethürmt hatte, war deren Masse so groß, daß man sie für einen Berg halten konnte. Er sandte zehntausend Häupter nach Sevilla und eben so viele nach Saragossa, Murcia, Gerdeva und Valencia; außerdem wurden vier tausend nach Afrika geschickt und in den verschiedenen Städten aufgepflanzt. In Maghrib und im ganzen moslimischen Spanien veranstalteten die Muhammedaner Feste, vertheilten Almosen und schenkten Sklaven die Freiheit, um Allah zu danken, daß er den wahren Glauben so glänzend verherrlicht habe.¹⁾

Jussuf kehrte nach Afrika zurück, wie Motamid nach Sevilla, unternahm aber schon im folgenden Jahre einen neuen Zug nach Andalusien und enthüllte hier zum ersten Male seine wahren Absichten, indem er den König von Granada vertrieb und dessen Reich in Besitz nahm. Gegen Motamid benahm er sich noch immer als Freund und Bundesgenosse, doch erfüllte sich seine Seele mehr und mehr mit Bewunderung für den Reichthum und die Schönheit Spa-

¹⁾ Al Kertaa 96.

niens. Diejenigen, welche seinen vertrauten Umgang bildeten, begannen ihm vorzustellen, wie leicht es ihm sein würde, ein so schönes Land in seinen Besitz zu bringen; auch suchten sie ihn gegen den König von Sevilla zu erzürnen, indem sie ihm diese und jene verletzende Aeußerung hinterbrachten, welche derselbe gemacht haben sollte.

Während sich so die Wetterwellen über dem Hause der Abbadiden zusammengezogen, scheint Motamid noch keinen Verdacht geschöpft zu haben. Sein Sohn Raschid dagegen konnte sich trüber Vorahnungen nicht erwehren. Einst befand sich dieser im Kreise vertrauter Bekannten, als die Rede auf die Vorgänge in Granada und auf die Besiznahme dieser Stadt durch Zuffuf kam. Bei der Erzählung hiervon wurde der Prinz finster und in sich gekehrt und rief, indem er der Zerstörung des Palastes von Granada gedachte: „wir kommen von Gott und lehren zu ihm zurück;“ die Freunde aber wünschten seinem Palast und Reich ewige Dauer, worauf Raschid, erheitert, dem Abu Velt von Sevilla befohl, ein Lied zu singen. Dieser sang dann die Anfangsverse eines alt-arabischen Gedichts:

O Raja's Wohnung an des Berges Fuß,

Schon lang verlassen, liegt du nun in Trümmern!

Da verdüsterte sich die Stirn des Prinzen von neuem und er gebot einer Sängerin, ein anderes Lied zu singen. Diese sang:

Wer ist so kalten Sinns, daß er geweint nicht hätte,
Wenn er verwüftet sah die einst bewohnte Stätte?

Dies mehrte noch seine Traurigkeit, sein Aussehn
wurde immer trüber, und er befahl einer anderen
Sängerin, zu singen, worauf diese anhub:

O hätt' ich Schätze, um mit vollen Händen
Bedürft'gen, die es werth, davon zu spenden!
Doch selbst bin ich vom Unglück schwer betroffen;
Wie dürfen Andre Tröstung von mir hoffen?

Da wollte der Dichter Ibn Lebhana versuchen,
den Eindruck dieser Lieder zu verwischen, erhob sich
und sprach:

Schloß der Schläffer, Sitz der Heheit! mögst du immer
herrlich prangen
Mit dem Kreis von edlen Männern, den du heute hältst
umsangen!
Ein Palast ist wie der andre; aber der, in dem wir
weilen,
Geht den andern vor; zwei hehre Prinzen sind ja seine
Säulen,
Ar-Raschid, erhabner thronend, als Orients Sterne
troben,
Al-Motadd, der stets die Klinge hält zum Glaubens-
kampf erhoben.
Heil dem Fürsten, der mit seinen Armen, kraftvoll aus-
gebreitet,
Orient und Occident am Zaume, wie ein Rosspaar,
leitet,

Der im Kriege Hornesblige aus entflammten Augen
sendet,

Doch im Frieden dem Bedürft'gen seiner Gaben Fülle
spendet!

Durch den Anfang dieser Verse war der Prinz aufgereizt worden, aber in den Worten: „Ein Palast ist wie der andere“ fanden er wie die Uebrigen abermals eine üble Vorbedeutung, und Alle waren nun überzeugt, daß dem bösen Dmen der Schicksalswechsel folgen werde.¹⁾

Bald gingen diese Befürchtungen in Erfüllung. Jussuf warf plötzlich im Jahre 1090 die Maske der Bundesgenossenschaft, die er bis dahin noch getragen hatte, ab, bemächtigte sich der Festung Tarifa und ließ sich dort als Herrscher von Andalusien ausrufen. In der Absicht, seinen längst entworfenen Plan ins Werk zu führen, hatte er schon früher verschiedene andalusische Burgen an der Gränze des christlichen Gebiets besetzt; die dort befindlichen Krieger drangen nun gegen Cordova vor und belagerten es. Mamun, einer der älteren Söhne des Motamid, vertheidigte die Stadt tapfer, wurde aber nach muthigem Widerstand getödtet, und Cordova fiel in die Gewalt der Feinde.²⁾ Dann wandten sich die letzteren gegen Sevilla und begannen die Belagerung. Al Motamid, der sich in der Stadt befand, zeigte große

1) Abbadidae II. 40.

2) Estef. Wobke 96.

Standhaftigkeit und Tapferkeit, indem er sich muthvoll jeder Gefahr aussetzte. Als ihm keine Hoffnung mehr blieb, machte er mehrere Ausfälle und stürzte sich, den Tod suchend, ohne Rüstung und im einfachen Hauskleide den Feinden entgegen; sein Sohn Malik fiel an seiner Seite, aber ihn selbst floh der Tod. Die Einwohner von Sevilla rannten angstvoll und verzweifelnnd durch die Straßen, einige retteten sich durch Schwimmen über den Fluß, andere stürzten sich von den Wällen hinab. Zuletzt, im September 1091, fiel die Stadt.¹⁾ Die Schaaren der Feinde verbreiteten sich plündernd durch die Straßen und raubten den Einwohnern alle ihre Habe. Al Motamid's Paläste wurden schmähslich verwüstet, er selbst aber gefangen genommen und gezwungen, seine beiden Söhne Al Motabb und Ar Radhi, welche Befehlshaber von Martula und Ronda waren, zur sofortigen Uebergabe dieser beiden, fast uneinnehmbaren Festungen mit dem Beifügen aufzufordern, daß sonst das Leben aller der Ihrigen verwirkt sei. Die Söhne wollten anfänglich eine solche Schmach nicht auf sich laden und verweigerten es, sich zu ergeben, dann aber bestimmte die Rücksicht auf ihre Eltern sie, die Festungen auszuliefern, was nur gegen, sie sicherstellende, Bedingungen geschah. Al Motabb wurde jedoch, als er sein festes Schloß verließ, von

1) Ibn Chalkitan.

dem feindlichen Feldherrn aller seiner Besizthümer beraubt und Ar-Radhi verrätherisch getödtet.¹⁾

Den unglücklichen König ließ Iussuf gefangen nehmen und mit seiner ganzen Familie in Ketten auf ein Schiff bringen, das ihn nach Afrika hinüberführen sollte. Am Tage der Abfahrt versammelte sich das Volk von Sevilla klagend am Ufer des Guadalquivir und gab unter Thränen den Scheidenden seine letzten Abschiedsgrüße. Nach Marokko vor Iussuf geführt, sah sich dann Al Motamid mit den Seinen zu lebenslänglichem Gefängniß verurtheilt. Der zu seiner Kerkerhaft bestimmte Ort war die Stadt Agmat, südöstlich von Marokko. Hier nun strömte er den Schmerz über den erduldeten beispiellosen Schicksalswechsel, die Trauer um sein und der Seinen Elend und die Sehnsucht nach der für immer verlorenen schönen Heimat in improvisirten Gedichten aus, welche durch die Wahrheit und Tiefe der Empfindung in der arabischen Literatur einzig dastehen. „Die innigen und rührenden Elegien Al Motamids — sagt Dozy — reißen den Leser so mit sich fort, daß er von derselben bitteren Traurigkeit, die der königliche Dichter fühlte, erfüllt wird und mit dem Unglücklichen, der Freunde, der Söhne und des Reiches Beraubten sich selbst in harter Gefangenschaft zu befinden glaubt.“ Die Reihe derselben beginnt

1) Wehbel 23. April S. 100.

mit einigen Zeilen, die er gesprochen haben soll, als man ihn in Fesseln legte:

Kette, die mit Schlangenwindung du mich zu umschlin-
gen wagst,

Denk, bevor du meine Glieder mit dem gift'gen Zahn
zernagst

Und dein Flammenbiß versengend Hand und Knöchel
mir zerfleischt,

Denk an was ich einst gewesen und was Achtung von
dir heißt!

Einst, als nur von meiner Huld die Menschen lebten —
denke dies! —

Sandte sie mein Schwert zur Hölle oder in das Pa-
radies.

„Als er nun, erzählt Ibn Chakan,¹⁾ von dem Vaterlande hinweggerissen und aller seiner Reichthümer beraubt war; als ihn sein afrikanischer Kerker, wie einen lebendig Begrabenen, von aller Welt abschloß und ihm keiner seiner Freunde und Bekannten Trost zusprechen oder ihn durch trauliches Gespräch erheitern konnte: da seufzte und weinte er unaufhörlich, denn er durfte keine Hoffnung hegen, daß er je seine liebe Heimat wiedersehen werde. Beständig schwebten die Orte, wo er einst glücklich gewesen, vor seiner Seele: er stellte sich vor, wie jene Stätten nun verödet seien, wie die von ihm erbauten Paläste,

1) Die Einleitungen, welche die arabischen Sammler von Al Metamid's Gedichten einem jeden voraussenden, sind bedeutend verkürzt worden.

gleich Kindern, die um ihren Vater trauern, ihren ehemaligen Bewohner beweinten und wie die Schloß-
 jer von Sevilla, einst von dem Vollmond der könig-
 lichen Größe erhellt, von dem Ton traulicher Ge-
 spräche und dem muntern Lärm nächtlicher Feste
 durchflungen, nun düster und lautlos dalägen und,
 ihrer ehemaligen Hüter beraubt, in Trümmer sanken.
 In solche Gedanken verloren, dichtete er die Verse:

Die Paläste von Sevilla weinen um den Abbadiden,
 Um den löwenähnlichen Fürsten, kühn im Kampf und mild
 im Frieden;

Weinend klagt das Schloß Zoraya, daß auf seine stol-
 zen Zinnen

Meiner Großmuth Regenschauer nimmer mehr hernieder-
 rinnen;

Der Guadalquivir und jedes Lusthaus, das in ihm sich
 spiegelt,

Weinen, denn durch meinen Fall ward ihre eigne Schmach
 besiegelt.

Mich, der einst die Welt ich labte mit den Strömen
 meiner Gnade,

Riß der Strom des Unglücks jezo fort an Afrika's Ge-
 hade.¹⁾

1) Wegen der völligen Unmöglichkeit, den Text trenn und zugleich ansehnlich
 wiederzugeben, habe ich mir bei diesem, dem seltsamen und mehreren der an-
 deren Gedichte große Freiheit nehmen müssen. Im Text werden noch verschie-
 dene Ercilianische Lustschlösser mit Namen genannt, von denen in dem Abschnitte
 über Architectur die Rede sein wird.

Ihm war der Palast Az-Zahi als einer der schönsten und anmuthigsten Orte immer besonders lieb gewesen; in diesem, am Ufer des Guadalquivir zwischen Fruchthainen und Olivenbäumen gelegenen, Schlosse hatte er die schönsten Stunden seines Lebens verbracht; er hegte daher in der Verbannung keinen höheren Wunsch, als seinen Lieblingsort noch einmal wiederzusehen und sang in der Erinnerung an ihn:

Mich, den Gefangenen an Maghribs Strande,
Beweint der Thron in meinem Vaterlande,
Es weinen um das Leid, das mir geschehen,
In Spanien die Kanzeln der Moscheen,
Und Schwert und Lanze, die ich einst geschwungen,
Sind nun von düstern Trauerfrier umschlungen.
Mich hat das Glück, das Andern lacht, gestoh'n;
Nicht Herrschaft haben, und nicht Reich noch Thron,
Nur Jammer die Geschicke mir gelassen,
Die neidisch stets der Edlen Größe hassen.
Der Himmel selbst schmilzt hin in Thränengüsse,
Voll Mitleid, daß ich also enden müsse.
O dürst' ich einmal noch, befreit von Ketten,
Die Heimat sehn und ihre tranken Stätten!
O daß ich wieder, so wie einst, die Nächte
Am rauschenden Guadalquivir verbrächte
Und im Olivendickicht an dem Teiche
Ausruhte, während um mich her die weiche
Nachtluft sich wiegte im Gezweig der Myrthe
Und in dem Laub die Turteltaube gurrte!
Daß meine Augen jene hehren Bauten,

Az-Zahir und Zoraya, wiederschauten!
Wenn sie mich sähen, würden die Erfreuten
Die Zinnen, so wie Arme, nach mir breiten,
Und mein Az-Zahi würde voll Verlangen
Mich, wie die Braut den Bräutigam, umfassen!
Unmöglich scheint für mich das Wiedersehen,
Doch Gott läßt selbst Unmögliches geschehen.

„Zu Azmat wurde ein Fest gefeiert; am Morgen
sah er das Volk in frohen Schaaren auf die grünen
Ähren strömen, während er selbst in seinem düsteren
Kerker zurückbleiben mußte; da traten seine Töchter
weinend und in zerrissenen Kleidern zu ihm in das
Gefängniß. Diese mußten damals durch Spinnen
ihr Leben in Azmat fristen und eine von ihnen diente
sogar als Spinnerin bei der Tochter eines Menschen,
der früher in Diensten Al Motamid's gestanden hatte.
Als nun der unglückliche König die vor Hunger ab-
gemagerten und durch das Elend entstellten Prin-
zeissinnen mit bloßen Füßen vor sich stehen sah, brach
er in Thränen aus und sagte, sich selbst anredend:

Bohl warst du froh beim Fest in frühern Tagen,
Doch, zu Azmat in Fesseln nun geschlagen,
Hüßst du, wenn sich die Andern freuen, Leid.
Arm, hungrig — ach! und im zerrissnen Kleid
Siehst du die lieben Töchter, die durch Spinnen
Nun spärlich ihren Unterhalt gewinnen
Und sich dir weinend nahn, um dich zu grüßen.
Im Schlamm waten sie mit bloßen Füßen,

Die sonst auf Reichthum und auf Ambra schritten;
Ihr bleiches Antlitz zeigt, was sie gelitten,
Und ihre Wange, feucht von Zährengüssen,
Zeugt von der Noth, die sie erdulden müssen.
So stimmt der Tag, an dem du einst Gelage
Gefeiert hast, dich heute zur bittern Klage;
Sonst war das Glück gehersam deinen Winken,
Heut ließ es dich zum Sklavenstande sinken.
Wer noch nach dir auf Größe troht und Macht,
Den täuscht fürwahr ein Traumgebild der Nacht.

„Während er so in Afrika schmachtete, versuchte einer seiner Söhne in Andalusien einen Aufstand wider den Räuber seines väterlichen Reichs, bemächtigte sich der Festung Arcos unsern Sevilla's und behauptete dieselbe mehrere Monate lang in der Hoffnung, die Anhänger der Abbadiden würden sich um ihn schaaren. Als Motamid die Kunde hiervon vernahm, schmeichelte er sich einen Augenblick mit der Hoffnung, der Aufstand werde gelingen und er dann in sein Reich heimkehren können; aber bald sank er wieder in die frühere Schwermuth zurück und sprach:

So muß denn thatlos allern meine Klinge,
Obgleich ich täglich sie voll Kampflust schwinde?
So muß denn meine Lanze träge rosten,
Und, statt der Feinde rothes Blut zu kosten,
Umsonst nach dem gewohnten Tranke dürsten!
So wird das Ross des unglücksel'gen Fürsten
Denn nie mehr unter seinem Reiter schäumen?
Nicht mehr gehorchen will es meinen Zäumen

Und fort mich tragen, denn es ahnt mit Schauern
Die Feinde, die im Hinterhalte lauern.
Doch, wenn dem Schwerte Keiner Mitleid schenkt,
Noch das verschmächtende, das sieche tränkt,
Wenn es verhängt ist, daß vor Scham die blanke
Erzlanze, ihre Schmach nicht tragend, franke:
So hab', o Mutter Erde, mit dem armen,
Dem schmerzaequälten Sohne du Erbarmen!
An deiner Brust vergönne deinem Kinde
Ein Plätzchen, daß im Grab es Ruhe finde!

„Der verzweifelte Aufstand in Andalusien wurde bald unterdrückt und Al Motamid's Sohn bei der Vertheidigung der Feste Arcos durch einen Pfeilschuß getödtet. Nach diesem vereitelten Versuche zur Wiederherstellung der Abbadiden-Herrschaft trat dann für den Gefangenen eine verschärfte Haft ein und den immer tieferen Trübsinn, welchem er nun verfiel, drückte er so in Versen aus:

Nun, statt schöner Sängerinnen, singt die Actre, wie
sie klirrt,
Mir ein Lied, das, dumpf und schrecklich, Seele mir und
Sinn verwirrt.
Statt daß einst mein Schwert als Schlange zischte in
die Feindesreih'n,
Nagt die schlangengleiche Fessel jetzt an mir — o schwere
Pein!
Mich in Bindungen umzingelnd und kein Mitleid ken-
nend kriecht

Sie nun alle meine Glieder, daß vor Qual mein Leben
sieht!

Zum Erbarmer Gott erheb' ich meinen Klageruf, doch,
es scheint,

Mich vernimmt er nicht, ob sonst er dem auch hilft, der
hülfslos weint.

Menschen, die ihr wissen möchtet, wer es ist und wer
es war,

Der in diesem Kerker schwachtet, wisset und vernehmt
es klar:

Bei Musik im Königszaale lud er Kön'ge sonst zu Gast;
Jetzt ist Säng'rin ihm die Kette, das Gefängniß sein
Palast.

„Anst, als er einen Schwarm von wilden Lau-
ben¹⁾ an seinem Kerker vorüberfliegen sah, dachte
er, wie sie in keinem Neze gefangen und nicht von
ihren Jungen getrennt seien, wie sie froh und frei
in Lüften schwebten und sich einen Trankort suchen
könnten wo sie wollten. Da fühlte er seine Ketten
doppelt schwer auf sich lasten, da empfand er es dop-
pelt, daß die Gefängnißwärter den geliebten Seinen
nicht Zutritt zu ihm gönnten und daß er in Körper-
und Seelenpein so einsam schwachen müsse. Er
dachte auch an seine Töchter, an die Noth und Ar-
mut, in der sie hinwelkten, und dieser Gedanke ward
ihm noch durch die Erinnerung an die frohe Zeit

1) Im Original *Katha*. U. über diese Vogelartung: W. Whitward, *Chalef*
et *Whmar's Kaffee*. Greifswald 1850. S. 133.

seines früheren Glanzes verbittert. Da dichtete er die Verse:

Als bei dem Kerker ich in meinem Harm
Vorüberstiegen sah den Taubenschwarm,
Dacht' ich, und Thränen nepten meine Wangen:
Sie sind in Ketten nicht und nicht gefangen!
Beim ew'gen Gott! aus Reid nicht dacht' ich so,
Nein, nur aus Sehnsucht, daß ich frei und froh
Wie sie, wohin ich möchte, ziehen könnte,
Daß mir der Himmel Glüd gleich ihrem gönnte
Und ich nicht einsam mit gebrochnem Geiste
In Fesseln schwachten müßte, der Verwaiste.
O diese Tanten, die nicht Trauer kennen,
Die keine Herzen von den Thren trennen,
Sie bringen nicht wie ich die öden Nächte
In Schrecken hin; nicht wenn die Kerkerknechte
Sich nahen und am Thor der Kegel klirrt,
Wird ihr Gemüt, wie meins, von Angst verwirrt.
So hat von Ewigkeit her das Verhängniß
Go über mich bestimmt, daß im Gefängniß
Ich enden soll, beraubt von Glanz und Würde!
Ein Andreer mag, beschwert von Kettenbürde,
Das Leben lieben! Ich in meiner Noth
Ersehne brünstig mir den Ketten Tod.
Euch aber schütze Gott, ihr lieben Tauben,
Und mag kein Hali euch eure Zungen rauben,
Wie mir, dem sich die Schmerzen stets erneuern,
Das Mißgeschick entrißsen meine Theuern.

Den Tod seiner Söhne beklagte er in folgender
Ode:

O Quelle, die du ewig rindest! aus meinem Auge stie-
hen
Mehr Thränen noch, als Wellen sich in deinem Bett
ergießen.
Das Feuer stirbt, wenn ausgebrannt, doch dem verwaif-
ten Vater
Ist stets die Brust von Blut erfüllt, wie des Vulkans
Krater;
In meinem Herzen drängen so sich Brand und Raß
zusammen;
Von Wasserstürzen überschwillt und brennt zugleich in
Flammen.
Es einen, sich bekämpfend sonst, in mir sich diese bei-
den,
Wie die Geschicke Glück auf mich zugleich gehäuft und
Leiden.
Ich weint' am Grabe meines Rath, und als die Schmer-
zenswunde
Gemach vernarbte, traf mich schwer vom Tod Jezid's
die Kunde.
O Stücke meines Herzens ihr, seit ihr von ihm ge-
rissen,
Verzehrt sich mein Gemüth um euch in Harm und Küm-
mernissen!
Fürwahr, erloschen sind in euch zwei Sterne hellen Lichtes
Und brennen wird mein Schmerz bis an den Tag des
Weltgerichtes.

O Hath, der du als Märtyrer hinsankst im Glaubens-
streite,
Ich hoffe, daß dein Strahl dereinst mich in den Him-
mel leite!
O mein Jegid, bei deinem Tod muß mich, den Trost-
entklößten,
Der Glaube, daß in Seeligkeit du drüben wohnest,
trösten!
Dich, wie den Bruder, hat der Pfeil im heil'gen Kampf
getroffen,
Drum daß sich hülfreich eurer Gott erbarme darf ich
hoffen.
Die Mutter, welcher Harm und Pein um euch das Le-
ben trüben,
Schickt ihren Segensgruß an euch, so wie ich selbst,
nach drüben!
Die Thränen, die sie rastlos weint, vermischt sie mit
den meinen
Und Keiner ist so kalt, nicht auch, wenn er uns sieht,
zu weinen.

„Indessen er so, von Ketten belastet, sich nur
mit Mühe von einem Platz zum andern fortschleppen
konnte, trat sein Sohn Abu Haschim zu ihm ein und
brach bei dem Anblick des Vaters in lautes Schluch-
zen aus. Es war dies sein jüngster Sohn, den er
vor allen andern liebte und an den er nach der Schlacht
von Balaka, wo er sich durch seine Tapferkeit hervor-
gethan, die Berge gerichtet hatte:

Vom Ring der Speere war ich dicht umfaßt;
Doch rüstig schwang die Klinge meine Faust,
Denn dein gedacht' ich, o mein junger Sohn,
Und hätte mich geschämt, wär' ich gestohn!

Während nun Abu Haschim unter so veränderten
Umständen weinend vor ihm stand, sprach Motamid:

O daß ich endlich ausgelitten hätte!
Willst du kein Mitleid mit mir haben, Kette?
Vor deiner Bucht bin ich dahingesunken,
Mein Fleisch hast du zernagt, mein Blut getrunken,
Zerbrich mir nun nicht auch noch Mark und Knochen!
Mein Abu-Haschim wendet herzgebrochen
Und weinend sein Gesicht, indem er sieht,
Wie dein Gewicht mich auf den Boden zieht.
So hab' Erbarmen mit dem Jüngling doch,
Der noch gewöhnt nicht ist an's Leidensjoch
Und nie geahnt hat, daß durch Schicksalschlüsse
Er einst bei dir um Mitleid betteln müsse.
Mit seinen kleinen Schwestern hab' Erbarmen;
Von frühster Zeit auf schlürften sie, die armen,
Statt Muttermilch, des Elends bitteres Gift;
Die Eine kann das Leiden, das sie trifft
Schon fassen und es ward das arme Kind
Beinahe von dem vielen Weinen blind;
Die Andre weiß von nichts noch und ihr Auge
Sucht eine Brust nur, dran ihr Mündchen sauge.

„Da er nun keinen Freund in seiner Nähe hatte,
Keinen, mit dem er ein vertrauliches Gespräch hätte

pflügen können, und da sein Elend immerwährend dauerte, so klagte er:

Du hoffst noch fort und fort auf frohe Stunden,
Du denkst, es würden heilen deine Wunden
Nur diese Leiden nicht für immer dauern;
Doch glaub, dein Leben mußt du so vertrauern!
O in Az-Zahi's Schloß die frohen Feste!
Da waren Kön'ge deine Tafelgäste!
So wechseln mit einander Lust und Noth —
Das Ende jeder Hoffnung ist der Tod.

„Als er schon lange die schwere Last geduldet hatte und ihm die langen schlaflosen Nächte in seinem dunkeln Kerker zur Qual wurden, sprach er während eines Gewitters, in dessen Donner und Blitzen er Voten sah, welche seine Gefangenschaft der Welt verkündeten:

Au alle Erdenländer nun verkünden diese Voten,
Daß du in finst'rer Kerkerhaft begraben bist gleich Tod-
ten!
Aus Westen ziehn sie schnellen Flugs hin in den fern-
sten Osten
Und füllen jedes Herz mit Gram durch ihre Trauer-
posten!
Es überfluten beim Gerücht von deinem Mißgeschick
Von Mitleid Aller Herzen und von Zähren Aller Blicke;
Die Seeligen im Paradies des Himmels selber brechen,
Wie ihnen solche Kunde wird, in Thränen aus und
sprechen:

„Wie kann es sein? du so gestürzt, der mächtigste der Krieger?

Du vorderster im Kampfe stets! du Sieger aller Sieger!“

Ja — geb' ich Antwort — das Geschick stieß mich in diese Tiefen,

Mich, der von Feindesblut vordem ich ließ die Klinge triefen!

Wie wem die Heerden und die Trift verwüstet Räuberhorden,

So bin von Allem ich, was mein, hinweggetrieben worden.

„Unter den Gefangenen in Agmat waren einige mit Achterischem Talent Begabte, die sich von dem Kerkermeister die Gunst erbaten, in Al Motamid's Kerker eingelassen zu werden, um durch die Unterhaltung mit ihm ihren Kummer zu zerstreuen. So oft ihnen ihre Bitte gewährt wurde, fand Motamid im Umgang mit ihnen Trost, indem er ihnen von seinem Unglück erzählen und ihnen die Geheimnisse seines Herzens erschließen konnte; wenn aber die ihnen verstattete Trift abgelaufen war und sie ihn wieder verlassen mußten, verfiel er von neuem in Trübsinn. Zuletzt wurden diese Gefangenen freigelassen, während er selbst in seinem düsteren Verließe zurückblieb; als sie nun zu ihm traten und wegen seines Schmerzes selbst traurig wurden, sprach er zu ihnen:

Will die Thräne nie versiegen? Zeit doch wird's für sie
zulezt,

Dah sie trockne, da die Wangen welken, die sie rastlos
neht!

Betet, o ihr Freunde, betet für den unglückseligen
Mann,

Und dem Himmel dankt, daß ihr nicht ferner seufzt im
Kerkerhann!

Ihr seid frei, doch hoffen darf er nicht, daß ihm der
Morgen tagt.

Wo man ihm die Fessel abnimmt, die die Glieder ihm
zernagt.

O wie schwarze Riesenschlangen winden um mich grau-
senhaft

Sich die Ketten, mich zermalmend mit erzimmter Ed-
wen Kraft!

Euch indeß, ich süß's, ihr Freunde, klopfst das Herz vor
Freuden hoch!

Mögt ihr eures Glücks genießen, ob mich meines auch
betrog!

Alle geht ihr, die ihr tröstend um mich saß im trauten
Kreis —

Gott, dem Herrn, sei für euer Glück wie für mein Un-
glück Lob und Preis!

Endlich brach der unglückliche Fürst unter der
Last seiner Leiden zusammen. Er starb in seinem
Kerker zu Agmat im Jahre 1095. „Bei seiner Be-
erdigung — erzählt sein Biograph — lud der Aus-
rufer das Volk zu dem letzten Gebete, daß über einen

Fremdling gesprochen werden solle; seltsames Schicksal eines früher so gewaltigen und mächtigen Fürsten! Gepriesen sei das Wesen, das immer besteht und dessen Größe und Macht ewig dauern." Von dem Schicksal der Seinigen hören wir, daß eine Tochter als Skavin in Sevilla verkauft worden sei und ein Enkel später als Goldschmidt seinen Lebensunterhalt gewonnen habe.

XI.

Es ist schwer, bei einem Blicke auf die langen Verzeichnisse andalusischer Dichternamen, die uns durch arabische Schriftsteller aufbewahrt worden sind, ein wehmütiges Gefühl über die Vergänglichkeit literarischen Ruhmes zu unterdrücken. Die Werke dieser Dichter, die von den Kritikern und Literaturhistorikern ihrer Zeit zum Theil mit den überschwänglichsten Lobpreisungen in den Himmel erhoben wurden, deren Verse in Aller Munde lebten und das Entzücken eines geistvollen, hochgebildeten Volkes ausmachten, sind größtentheils zu Grunde gegangen, und auch die, noch immer zahlreichen, Diwane und Anthologien, die ein günstiger Zufall aus dem großen Schiffbruch gerettet, ziehen höchstens noch die Aufmerksamkeit einiger orientalischen Philologen auf sich, welche mit Mühe ihre vergilbten Schriftzüge entziffern. Wird der Eifer, der die Literatur der Provenzen neu erweckt hat, sich in der Folge auch der spanisch-arabischen zuwenden und uns, so weit es noch möglich, durch Herausgabe und Uebersetzung der Lebensbeschreibungen und Werke der andalusischen Dichter eine genauere Kenntniß jener denkwürdigen Periode der

europäischen Cultur erschließen? Ich glaube nicht von einseitiger Verliebe verblendet zu sein, wenn ich behaupte, daß die Poesie der spanischen Araber, mit allen ihren Mängeln, an Zartheit der Empfindung, Reichthum und Glanz der Bilder jene der Provenzalen weit übertrifft, während der historische Gehalt, den sie birgt, wenigstens nicht geringer ist. Dennoch läßt sich bei der herrschenden Theilnahmslosigkeit für alles Orientalische wohl kaum hoffen, diese Lücke in der Literaturgeschichte werde so bald ausgefüllt werden. Am wenigsten gibt sich die vorliegende Schrift als einen Versuch zur Ausführung eines so großen Unternehmens, an das ein ganzes Menschenleben zu setzen wäre. Dieselbe begnügt sich damit, dem Leser einen ersten Einblick in das weite Gebiet zu gewähren; Biographien und Charakteristiken der einzelnen Dichter liegen außerhalb der ihr gezogenen Grenzen und nur ausnahmsweise zieht sie biographische Notizen in ihr Bereich. Zu solchen Ausnahmen schien theils da Veranlassung zu sein, wo die mitzutheilen den Verse erst durch die Kenntniß der Lebensverhältnisse ihrer Verfasser völlig verständlich werden, theils da, wo das Biographische ein besonders charakteristisches Licht auf die literarischen Zustände im mohammedanischen Spanien wirft. In diesem Sinne ist der Abriß vom Leben Al Metamids gegeben, in diesem soll hier noch von einigen aus der unermesslichen

Zahl andalusischer Dichter kurze Nachricht gegeben werden.

Zu den berühmtesten derselben gehörte Ibn Zeidun. Von dem Leben dieses Mannes wissen wir, daß er, um 1003 geboren, durch seine hervorragenden Talente schon in jungen Jahren zu einflußreicher Stellung bei Ibn Dschahwar gelangte, welcher nach dem Sturze des letzten Omajjaden, bei dem er Siegelbewahrer gewesen, als Vorsteher des Senats und Heerführer die oberste Gewalt in Cordova ausübte.¹⁾ Während längerer Zeit dessen intimstes Vertrauen besitzend und mit Gesandtschaften an verschiedene der kleinen Höfe Andalusiens beauftragt, konnte er den Blicken den Reider nicht entgehen. Diesen gelang es endlich, seinen Sturz herbeizuführen. Die näheren Umstände, unter welchen er in Ungnade verfiel, werden nicht berichtet, doch kann man mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sein Liebesverhältnis zu der schönen und geistvollen Wallada den Anlaß dazu gab. Diese omajjadische Prinzessin, eine Freundin der Dichtkunst und selbst wegen ihrer Verse berühmt, zog den Ibn Zeidun allen ihren anderen Verehrern vor und ein Nebenbuhler rächte sich an dem Begünstigten durch Verläumdungen, die bei seinem Gebieter Eingang fanden. Der früher so mächtige Günstling

1) Dozy's Catalogue Bibliothecae Academiae Lugduno Batavae I. 242.
Wegert's Specimen criticum exhibens locos Ibn Khacaris de Ibn Zeiduno
und Ibn Chalfican.

wurde eingekerkert und suchte vergebens durch die Vermittelung eines Freundes die Gunst des Ibn Dschahwar wieder zu gewinnen; es gelang ihm jedoch, aus dem Gefängnisse zu entkommen und, nachdem er sich noch eine Zeitlang in Cordova versteckt gehalten, floh er nach dem westlichen Theile von Andalusien. Die Sehnsucht nach seiner Wallada und der Wunsch, in deren Nähe zu sein, trieb ihn indessen bald wieder nach Al-Zahra, dem halbzerstörten Lustsitz der Omajjaden bei Cordova, wo er die Geliebte insgeheim zu sehen hoffen durfte. Weiter irrte er längere Zeit durch verschiedene Gegenden Spaniens, bis er, am Hofe Al Motabids huldvoll aufgenommen und, mit dem Vertrauen dieses Fürsten beehrt, seinen dauernden Wohnsitz in Sevilla nahm. Er starb im Jahre 1071.

Die arabischen Anthologen, im Allgemeinen so sehr zu pomphaften Lobeserhebungen geneigt, daß man ihren Enkomien nicht viele Bedeutung beilegen kann, überschreiten beim Preise von Ibn Zeidun's Dichtergröße doch noch ihr gewöhnliches Maas von Hyperbeln. Seine Poesie, sagen sie, habe eine Macht, wie keine Magie je sie besessen, und eine Erhabenheit, mit welcher die Sterne nicht wetteifern könnten. In diese Ueberschwänglichkeiten vermögen wir freilich nicht einzustimmen; indessen scheinen uns Ibn Zeidun's Gedichte, die sich größtentheils auf sein Liebesverhältniß zu Wallada beziehen, merkwürdig wegen

des, stark an die moderne Poesie erinnernden Geistes, der aus ihnen weht. Wenn man gewöhnlich annimmt, jenes schwärmerische Liebesgefühl, jenes schwermütige Träumen in und mit der Natur, das so viele der schönsten Hervorbringungen neuerer Zeit durchdringt, habe seinen ersten Ausdruck durch Petrarca gefunden, so darf Ibn Zeidun als älterer Vorgänger des Sängers von Raulüse angesehen werden. Wie dieser „wandert er düster, gedankenvoll die stillsten Pfade, wo dem Sande keine Spur von Menschen eingedrückt ist; die Felsen und der murmelnde Bach sind seine Vertrauten, umher ist Niemand, der seine Klagen vernehmen könnte, nur die Liebe wandelt neben ihm.“ Unter den noch jungen Trümmern der Omajjadenherrlichkeit, in den verwilderten Zaubergärten von Az-Zahra trauert er um die unerwiderte Liebe zu Wallada und ruft die Sterne, die seine schlummerlosen Nächte erhellen, zu Zeugen seines Grams. Wie Child Harold treibt ihn die Unruhe seines Geistes von Ort zu Ort, um draußen den Frieden zu suchen, der seinem Herzen versagt ist.

Aus der Zeit seines heimlichen Aufenthaltes in Az-Zahra sind die folgenden Zeilen, welche sein Biograph mit den Worten einleitet: Als der Frühling die Gärten mit seinem grünen Gewande geschmückt, die Lilien und Rosen entfaltet, die Bäche geschwellt und die Nachtigallen zum Singen begeistert hatte, ward sein Gemüth erheitert und er verbrachte

die Abende froh unter den Düften des blüthenprangenden Hains und der mit sanftem Hauche athmenden Luft. Lebhaft aber ward er von dem Wunsche erfüllt, Ballada zu sehen, und da er sich selbst nicht nach Cerdera wagen durfte, schrieb er Briefe an sie, in denen er die Bewegung seines Herzens schilderte und ihr Verwürfe machte, daß sie ihn, der ihr doch so nahe sei, nicht besuche:

Voll Sehnsucht denk' ich in Az-Zahra dein;
Die Erde lächelt und die Luft ist rein;
Von Osten weht der Wind so mild, so warm,
Als fühlte Mitleid er mit meinem Harm,
Und blügend schmückt der Bäche Glanz die Klar,
Gleich wie des Mädchens Hals die Perlschnur.
Schön ist der Tag wie jene, nun verflessen,
Als insgeheim wir hebes Glück genossen;
Wie damals blüht auch heut der Blumen viele
Und beugen, schwer von Thau, die zarten Stiele,
Allein mit ihren Augensternen scheinen
Sie mitleidsvoll mein Leiden zu beweinen.
Die Kase leuchtet hell, und mehr entfacht
Ihr Schimmer noch des Sonnenglanzes Pracht;
Vom Morgenstrahl erweckt, haucht süße Düste,
Halb schläfrig noch, der Lotus in die Lüfte.
In meiner Brust empfind' ich tiefes Bangen,
Nach dir erregt mir Alles hier Verlangen.
O hätte mich der Tod hinweggenommen,
Als noch mit dir vereint ich war! willkommen
Gewesen wär' er mir, nicht diese Wunden

Stets reger Sehnsucht hätt' ich dann empfunden!
Wenn mich der Wind auf seine Schwingen nähme
Und zu dir trüge — wie mein Herz sich gräme,
Verriethe dann die meiner Wangen Blässe,
Du Theure, Einz'ge, die ich nie vergesse!
Einst war — wo ist nun jene Zeit geblieben? —
Ein reger Wettstreit zwischen uns im Lieben;
Ich darf mich rühmen: treu hielt ich mein Wort;
Du hast vergessen, doch ich liebe fort.

An Ballada sind auch die nachstehenden Verse
gerichtet:

I.

Nis mein innerster Gedanke
Reiß', o Theure, mit dir sprach,
Braucht' ich alle Stärke, weil mir
Fast das Herz vor Kummer brach.

Dunkel wurden meine Nächte,
Seit du fern hinweggeist,
Sie die einst so hell geleuchtet,
Da du noch bei mir gewohnt.

Dah wir je uns trennen müßten,
Fürchteten wir gestern kaum;
Dah wir je uns wiedersehen,
Scheint uns heut ein eitler Traum.

2.

O du, so ferne mir entrückt,
Wenugleich mein Herz dein Wohnplatz ist,
Vergessen ließ dich deine Welt
Den, dessen ganze Welt du bist.

Bei munterer Scherze frohem Spiel
Und allem Glück, das dich umgiebt,
Blieb kein Gedanke dir zurück
An den, der dich so innig liebt.

Vielleicht jedoch erreich' ich noch
Das Ziel, nach dem ich stets gestrebt;
Du fragst, welch Ziel? verkünden kann's
Ein jeder Tag, den ich verlegt.

3.

Wenn du willst, wird uns're Liebe
Nimmer, nimmerdar vergehn,
Das Geheimniß unsrer Seelen
Immer unentweicht bestehn.

Glaub'! der Platz in deinem Herzen
Ward mir fruchtlos nicht zu Theil,
Um den Preis von Blut und Leben
Selber wär' er mir nicht feil.

Eine Bürde auf die Seele,
Die kein Aukrer sie erträgt
Und die ich nur standhaft trage,
Hast du mir, o Weib, gelegt.

Schmücke mich! ich will es kühlen;
Werde stolz! ich nenn' es rühm;
Gleich! ich folge; sprich! ich höre;
Gib Befehl! ich bin dein Knecht.

4.

Alle Kraft hat mich verlassen,
Seit mein Blick dich nicht mehr schaut;
Das Geheimniß ist verrathen,
Das ich dir allein vertraut.

In die Bäume möcht' ich kriechen,
Daß ich schüchtern und verzagt
Über, als von dir zu scheiden,
Nicht das Neueste gewagt.

Schwester du desmonds an Stelle,
Strahlend du und hehr wie er,
Daß ich wieder dich erblicke
Möge, gebe Gott der Herr!

Lang nun dünken mich die Nächte
Und ich klage Nacht für Nacht,
Daß so kurz nur jene waren,
Die ich einst mit dir verbracht.

Während seines Aufenthaltes im westlichen Andalusien entstand ein Gedicht, das, zur festlichen Zeit des Fastenmondes und der großen Dyser gedichtet, mit lebhafter Sehnsucht die Erinnerung an die glücklichen, mit den Freunden in der Heimat verlebten

Tage feiert. Die vielen darin erwähnten Localitäten sind Paläste, Gärten und Villen in Cordova oder dessen nächster Umgebung:

Freund, nicht erheitert mich das Fest und nicht das Fa-
stenende,

Der sehnuchtvoll ich Senfter früh und spät der Brust
entsende.

Nach Scharf ul Klab o wie zieht mich fort und fort
das Sehnen

Und nach den Auen, die sich dort am Fuß des Berges
dehnen!

O nach dem Perfschen Palast, den nimmer ich ver-
gesse,

Flammt das Verlangen stets in mir, wie Blut in eine
Gefse.

Gedenk' ich an Kufasa's Thal, so überschleicht mich
Trauer

Und mahnt mich an vergangnes Glück von allzu kurzer
Dauer.¹⁾

Auch in Rosannat Malik war ich froh so manchen
Abend,

Am Schwimmen bald und bald am Klang der Veher
mich erlaskend!

Wie wiegte mich der See, gefüllt mit grünlichen Kry-
stallen,

Hellstrahlend gleich des Salomo gepries'nen Königs-
hallen.

1) Hier folgen noch mehrere Verse, in denen von anderen Localitäten die
Reise ist.

Ihr Stätten all, wo einst ich hob des Glückes reichste
Schätze,
Ihr Orte, wo die Freude wohnt! der Liebe heil'ge
Pläge!
Ist mir zu dir, um das ich viel der Thränen schon ver-
gossen,
Der Rückweg, mein A3-Zahra, denn für immerdar ver-
schlossen?
Gemächer der Chalifen ihr mit schimmerhellen Wän-
den,
Die selbst in tiefer Nacht den Blick mit Tageshelle
blenden,
Stets seh' ich euch im Geist, den Thurm, das Lusthaus
mit den Sälen,
Die beiden Prachtgebäude stets gleich leuchtenden Ju-
welen,
Und jenen ganzen Bonnesitz, der Seeligkeit auf Je-
den,
Deß Fuß in seinen Umkreis tritt, anschüttet wie ein
Eben.
Ja dert, wo sich im schatt'gen Hain Mittags die Lau-
ben laben,
Dort spendete mir das Geschick die besten seiner Ga-
ben;
Nun aber, wenn mich sonst geweckt das Lied der Sän-
gerinnen,
Scheucht schon vor Tag der Eule Schrei den Schlum-
mer mir von hinnen;
Wenn die Geliebte sonst den Trank mir bot bei'm Früh-
rothglanze,

Greif' ich, vom nächt'gen Schreckgebild entseht, nun zu
der Länge.

Ach, schneller flohn am Bätis dort im lieben Heimats-
lande

Die Tage mir dahin, als hier am Guadianastrande!

Der Zeit, als er sich noch in Cordova versteckt
hielt, gehört die folgende poetische Epistel an den,
ihm innig befreundeten Dichter Abu Belr Ibn Lab-
bana an, in welcher er unter Beziehung auf sein
Unglück und seine Liebe zu Wallada sich wegen der
Flucht aus dem Kerker entschuldigt und den Freund
bittet, ein Wort für ihn bei dem Gewalthaber ein-
zulegen, der den Einflüsterungen seiner Feinde vor-
eilig Glauben geschenkt habe:

Fern von euch, ihr Freunde, bin ich, aber nicht dem
Raume nach,

Nein, nur weil ich euch zu sehen, euch zu sprechen nicht
vermag.

Das Geschick, das treulos Keinem Wort hält auf dem
Erdenrund,

Hat voll Grausamkeit zerrissen unsern jüngst geschloss-
nen Bund,

Und ich schwör's bei eurem Leben: ruchlos war's und
ungerecht,

Als es solche theure Bande zu zertrümmern sich er-
frecht.

Seit ich euch nicht ferner treffe, wo ich ehemals euch
traf,

Senkt sich selten, hier und da nur, auf die Augen mir
der Schlaf.

Wie der Wanderer verdurstend zwischen bitterem Ge-
sträuch

Nach der klaren Quelle schmachtet, also seh'n ich mich
nach euch,

Aber dorniges Gestrüppe, voll von Stacheln, rauh' und
scharf,

Scheidet mich von euch, daß nimmer euch zu seh'n ich
hoffen darf.

Unter den Vögeln, welche bei uns weilten, war, ihr
wißt,

Eine, deren Lagerstätte tief in meinem Herzen ist.

Alle Reize hat sie; üppig unterhalb des Gürtels wallt
Ihrer Glieder Fülle; schlank ist in der Mitte die Ge-
stalt.

An dem Tag, als ich von ihr mich trennte, ward das
Herz mir eng

Und erzitterte, als wär's in ihrem Ohre das Gehäng.
Reichen meine Worte nicht zum Ausdruck meiner Liebe
hin,

So ergänzen meine Seufzer, meine Thränen ihren Sinn.
Ach! wird nie die Jugend einsehn, daß die Raschheit
und die Kraft,

Die sie schmückt, der Reider ihnen und der Feinde viele
schafft?

Daß den ungestümen Renner, der bis an die Mark der
Welt

Vorwärts stürmen möchte, schmachvoll man zurück in
Banden hält?

Wird sie nimmer einsehn, daß man eine Klinge guter
Art,

Scharf zum Hiebe wie zum Schläge, in der Scheide
wohl verwahrt?

Ungebrochen noch an Seele, ob gebeugt auch vom
Geschick,

Nicht' ich, o mein Abu Bekr, hoffnungsvoll auf dich
den Blick!

Du, in dem ich einen Vater fand, seitdem der meine
starb,

Du, in dem ich Schutz und Anhalt, der mir sonst ge-
bracht, erwarb,

Deine Huld, für die ich ewig meinen Dank dir zollen
muß,

Ist auf mich herabgeschauert, wie der Wolke Regen-
guß!

Ohne dich, du Güt'ger, hätte Funken meines Geistes
Stahl

Nie geschlagen, mein Talent sich nie enthüllt dem Son-
nenstrahl,

Und die Dichtungssträuße, die ich auf des Genius Flur
gestüßt,

Hätte ohne dich der Frühling nie mit Farbenpracht ge-
schmückt.

Früh vor Gram bin ich gealtert; Mattigkeit des Todes
schleicht

Durch mein Inneres, ob die Jahre gleich mein Haar
noch nicht gebleicht.

Leid hat lang auf mir gelastet, und ich ward durch viele
Ruh'n

Wie ein Garten, dem durch lange Dürre hingewellt
das Grün;
Wie das Reiben am Gewande, wie die Last, die es be-
schwert,
Am Kameel, so hat die lange Kerkerhaft an mir ge-
zehrt.
Nebem heut der Erdengarten was ihn lockt und was
ihn reizt,
Während selbst mit schlechten, herben Früchten wider
mich er reizt.
Dah mein Wunsch mich so ins Irre führte, dacht' ich
nicht fürwahr;
Doch auf irre Pfade treibt der Uebermut das Drome-
dar;
Der ich bis an die Plejaden heben wollte stolz das
Haupt,
Nun herabgestürzt am Boden lieg' ich elend und be-
staubt.
Als ich dachte, völlig sei des Fürsten Gnade mir ge-
schenkt,
Hat er mich geschmäht voll Ingrimm, mich mit bitterm
Wert gekränkt,
Und wie sehr ich auch durch Zeichen meiner Treue seine
Gunst
Wieder zu erringen suchte, keine Mühe half noch Kunst.
In Gedichten pries die Weisheit ich, mit welcher er
regiert,
Seine Herrschaft pries ich, die mit Verlebensmuth die
Erde ziert,

Einem Schmucke, der als reicher Gurt um ihre Mitte prangt.

Ihr als Krone auf dem Haupt ruht, ihr am Hals als Kette hangt:

Doch sein Ohr stand dem nur offen, was voll Mißgunst,
ränkevoll

Meine Feinde von mir raunten, um zu sätt'gen ihren
Hoff.

Weil zu Höh'n ich aufgestiegen, wohin ihr Talent
nicht reicht,

Haßt mich diese Brut von gift'gen Schlangen, die im
Hinstern krecht;

Jedemal, wenn mich die Argen schauen, ist von Reid
und Grimm

Ihre Stirn gefurcht; sie wünschen Alles mit was irgend
schlimm.

Erst als ich von ihrer Feindschaft, ihrer blinden Eifersucht,

Unverträgliches erduldet, wandt' ich meinen Fuß zur
Rucht;

Glaube nimmer, durch das Fliehen hätt' ich schuldig
mich bekannt!

Moses auch, als er verfolgt ward, sich aus der Aegypten-
Land.

Ginst noch, hoff' ich, wird die Güte abermals von mir
erprobt

Und die Großmuth, die an diesem edlen Herrscher Jeder
lobt.

Ganz auf seine Milde bau' ich, welche jeden Fehl ver-
giebt,

Ganz auf seine Huld, vor der die schwerste Schuld in
Nichts zerfließt.
Nun Beter! wenn mein Bitten zur Vermittlung dich
bewegt,
Nun wird dann der Ihre Siegel meinem Leben aufge-
prägt;
Glaub, durch deinen Fürspruch würde mir das Herz so
sehr erfrischt,
Wie der Sinn durch Duft von Ambra, zwischen dem
man Roschus mischt!
Wird von dem Gebieter gütig mir Verzeihung zuge-
sagt,
O so jubelt meine Seele, dran der Gram seit lange
nagt,
Aber bleibt er hart, so ist noch über ihm ein Herr der
Welt,
Der gerechter seine Gaben spendet oder vorenthält.

Den hervorragendsten Gestalten unter den arabi-
schen Dichtern Spaniens muß auch Ibn Zebbun
zugezählt werden, ein andalusischer Großer von füh-
nem und stolzem Sinn. Statthalter von Murvie-
dro, machte er sich von der Oberherrschaft des schwa-
chen Al Radir unabhängig, ohne jedoch den Fürsten-
titel anzunehmen. Als der Eid Valencia eingenom-
men hatte, und an die Befehlshaber aller umliegen-

den Schlösser die Forderung stellte, seinem Heere Lebensmittel zu liefern, widrigenfalls er ihnen ihre Besizthümer zu nehmen drohte, sah sich Ibn Lebbân in eine sehr mißliche Lage versetzt. Es ward ihm klar, daß er sich gegen den Eid nicht zu vertheidigen vermöge und daß daher der Troß wider ihn nicht rathsam sei, daß aber auf der anderen Seite, auch wenn er gehorche, der Eid ihn seiner Staaten berauben werde. Er beschloß daher, Murwiedro und sein Gebiet an Ibn Razin, den Herren von Albarracin, gegen eine Jahresrente abzutreten. Der Letztere ging mit Freuden auf den ihm gemachten Vorschlag ein, und Ibn Lebbân, seiner Herrschaft ent-sagend, ließ sich in Albarracin nieder. Aber bald bereute er den gethanen Schritt und beklagte seine verlorene Größe, zumal er von Ibn Razin ungroß-müthig behandelt wurde. Aus dieser Stimmung sind die meisten seiner Gedichte hervorgegangen:

1.

Hinweg! laßt mich den Orient, den Occident durch-
eilen!

Zu sterben wünsch' ich, oder mir der Seele Gram zu
heilen!

Ein Lager und ein Knochen mag dem Hunde wohl ge-
nügen,

Ich aber schwing' als Adler mich empor in lühnen
Flügen;

Vom Himmel hoch spricht er herab, ein reiches Land zu
finden;

Was vor ihm ist, was hinter ihm, sieht er in Eins
verschwinden.

Wenn mir ein Land mißfällt, alsbald dann gürt' ich
meinen Renner,

Und schnell wie Sturmwind trägt er mich zu Ländern
fremder Männer.

Der Freunde Wohnung gilt mir nichts, dem Roß die
Sporen geb' ich,

Und, ob mir Keiner folgen mag, rastlos von dannen
streb' ich;

Der Sonne kin ich gleich, die früh im Osten sich am
Rande

Des Himmels hebt und Abends sich senkt zu des West-
meers Strande.

2.

Wohin verschwanden nun die Sonnen,
Die einst das Dunkel uns erhellt,
Indeß die Nacht mit schwarzer Hülle
Ringum verschleierte die Welt?

Wohin verschwanden nun die Nächte,
Die ich gehelmt mit dir verbracht,
Indeß die Eifersücht'gen schliefen
Und uns kein Späherblick bewacht?

O welche Lust, als deine Rechte,
Rothschimmernd wie Johannisbrod,
Mir in dem silbernen Polale
Den goldnen Saft der Rebe bot!

3.

Folgt mir in die Wüste, Freunde, und im Sande laßt
mich späh'n,

Ob nicht Trümmer von der Wohnung meiner Theuern
dort noch steh'n.

Jener Nacht will ich gedenken, die mit ihr ich froh
genoß,

Weinen um die Zeit, die schöne, die für immer nun
verfloß.

Noch im Frieden mit dem Schicksal war ich damals,
frei und kühn,

Und mein Leben strotzte, wie ein junger Zweig, von
saft'gem Grün,

Und ich labte mich am Weine, den zum Früh- wie
Abendtrank

Die Geliebte mir kredenzte, sie so lieblich und so schlank.
Ich umarmte sie, den zarten Ast; zu ihrem Angesicht
Blickt' ich trunken auf, dem Monde, der die Welt ver-
klärt mit Licht.

Alle Freuden bauten ihre Zelte über unserm Haupt;
Daß uns Unglück nahen könne, o wie hätten wir's ge-
glaubt?

Luft und Scherz und süße Worte, einer Laute Saiten-
klang,

Küsse lächelvoller Lippen, Spiel und Rosen und Gesang,
Was man nur verlangen konnte, hatten wir im Ueber-
fluß,

Und die Wünsche wurden immer neu entsacht durch
den Genuß,

Aber traue nicht dem Schicksal, das dir ew'ges Glück
verspricht!
Dich mit süßem Tranke lockt es und die Feste ahnst du
nicht.
Erst mit allen jenen Wonnen hat es reichlich mich ge-
tränkt,
Aber dann mit bitterer Galle mir den Becher vollge-
schenkt.
O wie viele Leiden lud es auf mein Haupt! wie manche
Nacht
Hab' ich, ohne je zu klagen, schlummerlos in Gram
verbracht!
Könnst ihr ahnen, meine Freunde, welcher Schmerz mich
übermannt,
Weil mein Plan, der wohlertwegne, sich zum Unheil
mir gewandt?
Und doch weiß ich mich, beim Himmel, schuldig keiner
Frevelthat,
Weiß nicht, was für ein Verbrechen das Geschick zu rä-
chen hat.
Wenn ein Ruhm mir winkte, ruht' ich nimmer bis ich
ihn gewann.
Und in großmuthvollen Spenden schritt ich Allen sonst
voran.
Doch, wie grausam auch das Schicksal war, für Eins
sag' ich ihm Dank,
Dass durch seine Hand der Täuschung Binde mir vom
Auge sank.
Lange Zeit im Traume lebt' ich, doch vom Schlaf er-
wacht' ich nun

Und erkannte, was die Welt ist, was der Menschen
Sein und Thun.

4.

Für immer schied ich von der Welt mich
Und sprach zu ihr: genug! genug!
Nichts hab' ich mehr mit dir gemeinsam,
Nicht blendet mich fortan dein Trug.

Ein Gärtchen liegt an meinem Hause,
Nichts weiter will ich von dir schau'n;
Ein Du, genügt mir zum Begleiter,
Ihm mein Geheimniß zu vertrau'n.

Es lehrt mich Kunden alter Zeiten
Und wie's vordem auf Erden war;
In ihm, als einem edlen Schätze,
Find ich die Wahrheit voll und klar.

Ein Mißgeschick jedoch beklag' ich:
Daß, wenn mein Leben ausgelebt
Und sie mich in die Gruft bestatten
Nicht Einer weiß, wen man begräbt.

Eines der auffallendsten Beispiele von dem abenteuernden Treiben der fahrenden Säger Andalusiens bietet das Leben des Ibn Ammar dar.¹⁾ Von niederer Herkunft und bettelhafter Armut, als Landstreicher von Ort zu Ort ziehend, um sein Brod zu ersingen, dann Freund und vertrauter Rathgeber eines Königs, dessen allmächtiger Bezir und kriegstüchtiger Feldherr, der Fürsten ihres Reiches beraubte, endlich selbst mit königlicher Gewalt bekleidet, doch von solcher schwindligen Höhe plötzlich wieder ins tiefste Elend hinabgestürzt, würde sich dieser Dichter zum Helden eines Romans eignen, der das muhammedanische Spanien des eilften Jahrhunderts schilderte, wie Gil Blas das Christliche des siebzehnten. Aus dem Dorfe Schannabus bei Silves gebürtig, kam er als Kind nach lechterer Stadt, wo er seine erste höhere Bildung genoss. Von da begab er sich nach Cordova, um sich in den schönen Nebelkünsten zu vervollkommen. Als ihm seine eleganten Gedichte Ruf verschafften, begann er, die Poesie als Gewerbe zu betreiben und wanderte durch die Städte und Dörfer Andalusiens, hier und dort durch Lobgedichte Geschenke erbettelnd, indem er sich nicht auf den Preis der Fürsten beschränkte, sondern ohne Unterchied sich um Gabe und Gunst von Vornehm und Gering bewarb. So kam er auf einer seiner Fahrten

1) Abendl. Nacht 79 ff. — Ibn Challikan. — Dozy, histoire IV, 138.

nach seiner Vaterstadt, ohne etwas Anderes im Besly zu haben, als ein Pferd, für das es ihm an Futter fehlte. In der Noth fiel ihm ein, daß ein reicher und eittler Kaufmann dort wohne. An diesen richtete er daher eine Kasside voll hochtönender Lobeserhebungen; der Kaufmann, für die darin enthaltenen Schmeicheleien nicht unempfänglich, schickte ihm zum Lohn einen Sack voll Gerste und Ibn Ammar war damals durch die Huld, die ihm ein solches Geschenk zuwandte, hochbeglückt.

Eine andere Kasside mit den Anfangsworten

Den Befehl her! der Morgenwind weht über Thal und
Hügel,

Nach ihrer Nachtfahrt hemmen die Plejaden ihre Zügel
lenkte die Aufmerksamkeit des Königs Al Motamid
von Sevilla auf den umirrenden Poeten und ward
Veranlassung, daß er an dessen Hof gezogen wurde.
Bald gewann er hier die Freundschaft des Kronprinzen
Motamid; das Verhältniß zwischen Beiden ward,
nach dem Ausdruck seiner Biographen, ein so ver-
trautes, wie es nicht der Bruder zum Bruder, der
Sohn zum Vater hat. Was unserem Abenteuerer
die Gunst des Prinzen in so hohem Grade zuwen-
dete, scheint zum großen Theil dessen poetisches Ta-
lent gewesen zu sein. Ibn Ammar wurde durch seine
Kassiden so berühmt, daß er neben Ibn Zeidun als
der größte Dichter des Jahrhunderts galt; doch schei-
nen uns seine Gedichte weit hinter denen des Ge-

nannten zurückzustehen; es findet sich in ihnen selten ein, aus dem Herzen kommendes und zum Herzen sprechendes Wort, dagegen ermüden sie durch gesuchte Wendungen und Metaphern und machen mehr den Eindruck von rhetorischen Kunststücken als von Werken der Poesie.

In der reizenden Gegend von Silves (im heutigen Algarvien), zu dessen Statthalter Al Motamid ernannt wurde, verlebten die Freunde glückliche Tage, die von Beiden in ihren Versen verewigt worden sind. Dennoch verkündeten dem Ibn Ammar schon damals düstere Ahnungen, daß sein Glück und die Freundschaft des Prinzen zu ihm nicht immer dauern werde. Eines Abends, so wird erzählt, rief Motamid ihn zu sich in das Gemach, zu welchem nur seinen Vertrautesten der Zutritt gestattet war. Er pflegte dies häufig zu thun, an diesem Abend aber war er noch huldreicher als gewöhnlich, und lud ihn ein, auch die Nacht bei ihm zuzubringen. Als es nun spät wurde und Beide sich zum Schlaf gelegt hatten, vernahm Ibn Ammar eine Stimme, welche ihm zurief: „Sei auf deiner Hut, Unglücklicher, denn er wird dich umbringen, wenn auch erst nach einiger Zeit!“ Da erwachte er voll Schrecken, fiel aber bald wieder in Schlaf und vernahm von Neuem denselben Ruf, der ihn abermals erweckte. Als sich dann das Nämliche zum dritten Mal wiederholt hatte, hüllte er sich in aller Hast in eine der Decken und stürzte

in den Hof des Palastes hinab, um sich dort zu verbergen und am Morgen heimlich ans Meeresufer zu entfliehen, von wo er nach Afrika überzusehen gedachte. Nicht lange darauf erwachte auch Al Motamid, vermischte ihn, rief seine Sklaven herbei und verließ, indem eine Fackel vor ihm hergetragen wurde, mit ihnen das Gemach, um den Freund zu suchen. Bald entdeckte er auch diesen in seinem Versteck und fragte ihn erstaunt nach der Ursache seiner Flucht. Ibn Ammar erzählte ihm darauf den ganzen Vorgang. „Freund, sagte Motamid, der Wein ist dir zu Kopfe gestiegen und hat solche Traumgebilde erzeugt! Wie sollte Jemand sich selbst tödten? und bist du mir nicht wie mein eignes Selbst?“ Durch diese Versicherungen ließ sich denn Jener beruhigen; aber, fügt sein Biograph hinzu, das Traumbild hatte ihm die Wahrheit verkündigt und Al Motamid tödtete später sein eignes Selbst.

Der durch viele Lebenserfahrungen früh erregte skeptische Sinn Ibn Ammar's, der ihn mitten im Vollgenuß fürstlicher Gunst und Freundschaft mit Zweifeln an deren Beständigkeit quälte, scheint sich auch auf die Religion erstreckt zu haben. Einst, als er sich mit dem Prinzen in die Moschee begab und eben der Ruf des Muezzin von der Minaret erscholl, forderte Motamid ihn zu einer Bett-Improvisation auf, indem er den ersten Vers sprach:

Gorch! von dem Thurne der Moschee ruft zum Gebet
der Muezzin!

Ibn Ammar erwiderte:

Er hofft, ihm werde seine Schuld von Gott dafür in
Guld verziehen.

Motamid, fuhr fort:

Weil er die Wahrheit laut bekennet, mag Segen ruh'n
auf seinem Haupt!

Ibn Ammar fügte hinzu:

Ja, wenn, was seine Lippe spricht, er wirklich auch im
Herzen glaubt.

Nach Motamids Thronbesteigung wurde Ibn Ammar als dessen erklärter Liebling alsbald zu den höchsten Ehrenstellen berufen. Zunächst erhielt er die Statthaltertschaft von Silves und feierte hier mit fürstlichem Pomp, umringt von zahlreichen Slaven und Dienern, seinen Einzug. Der Glanz seiner neuen Stellung ließ ihn jedoch nicht Derjenigen vergessen, welche ehemals dem armen fahrenden Poeten Wohlthaten gezeigt hatten. Als er erfuhr, daß der Kaufmann, der ihm für seine Kasside Gerste geschenkt hatte, noch lebte, sandte er ihm den nämlichen Sack mit Silberstücken gefüllt, wobei er ihm sagen ließ, wenn er ihm früher Weizen statt Gerste geschickt hätte, so würde er jetzt statt des Silbers Goldstücke erhalten haben.

Der junge König konnte die Entfernung seines Lieblings nicht lange ertragen. Er berief ihn zu sich nach Sevilla und ernannte ihn zu seinem Bezirk und obersten Feldherrn. War Ibn Ammar von den andalusischen Fürsten schon lange wegen der Schärfe seiner Satiren gefürchtet worden, so stieg er jetzt zu einem Einfluß und einer Machthöhe empor, die seinem Namen durch ganz Spanien Berühmtheit verschafften. Er führte die Reichsfiegel, schaltete mit fast unumschränkter Gewalt über die Truppen und, während er mit glänzendem Gefolge und flatternden Fahnen einherzog, wurden hinter ihm die Heerespaulen geschlagen. Auch als Diplomat bewies er Geschicklichkeit und wurde mehrmals zu Unterhandlungen an den Hof von Castilien gesandt. Einst, als das christliche Heer in großer Zahl gegen Sevilla vorrückte, wendete er die, den Muhammedanern drohende Gefahr glücklich durch eine List ab. Da ihm Königs Alfonso VI. Vorliebe für das Schachspiel bekannt geworden war, ließ er ein Schachbrett von köstlicher Arbeit mit Figuren aus Eben-, Aca- und Sandelholz verfertigen. Er begab sich sodann als Unterhändler in das Lager Alfonso's und wußte zu veranstalten, daß sein Schachbrett die Aufmerksamkeit eines der Höslinge auf sich zog. Dieser erzählte dem Christenkönig davon, und alsbald ward Alfonso's Neugierde erregt, so daß er dem Ibn Ammar, als er ihn das nächste Mal sah, den Wunsch ausdrückte,

sein Schachbrett zu sehen. — „Wohl! — antwortete ihm der schlaue Bezir durch den Dolmetscher — ich will ein Spiel mit dir darauf machen und die Bedingung soll sein: wenn du mich besiegst, so gehört das Schachbrett dir, wenn aber ich siege, so kann ich meine Forderung stellen.“ Der König verlangte zunächst, das Schachbrett zu sehen, war, als es gebracht wurde, ganz entzückt von dem Anblick, trug aber doch Bedenken, auf die Bedingung einzugehen. Ibn Ammar entfernte sich nun, gab aber sein Vorhaben nicht auf, sondern zog insgeheim Einige der christlichen Großen durch reichliche Geldsummen in sein Interesse. Dem Alfonso lag indessen das Schachspiel beständig im Sinne und es währte nicht lange, so fragte er die Großen wegen des von Ibn Ammar gemachten Vorschlages um Rath. Diesen gelang es, ihm seine Bedenken auszureden und er ließ den Araber, unter der Erklärung des Einverständnisses mit seiner Bedingung, zu sich bescheiden. Das Schachbrett ward aufgestellt und der christliche König setzte sich mit dem Muhammedaner zum Spiel, nachdem Vorerstern noch auf sein ausdrückliches Verlangen zugestanden worden war, daß die von ihm bezeichneten christlichen Großen als Zeugen und Richter zugegen sein sollten. Nun war Ibn Ammar ein so ausgezeichnetes Schachspieler, daß es ihm in Andalusien Keiner gleich that und er gewann die Partie auf die eclatanteste Weise vor Aller Augen, worauf er zum

König sprach: „wohlan! also kann ich jezt verabredetmaßen meine Forderung stellen?“ Alfonso fragte, worin sie bestehe. „Ich fordere, daß du mit deinem ganzen Heere von hier in dein Land heimziehst,“ rief Ibn Ammar. Bei diesen Worten verfinsterte sich das Gesicht des Königs, er sprang auf, setzte sich wieder und sprach zu seinen Großen: „Ich besorgte wohl, daß es hierauf hinauslaufen würde, aber Ihr stellt mir die Sache als geringfügig dar.“ Wie er nun die Absicht ausdrückte, ungebunden von seinem Wort den Kriegszug weiter fortzusetzen, stellten sie ihm vor, daß der erste der christlichen Könige sich eines solchen Wortbruchs nicht schuldig machen dürfe. Nach und nach ruhiger werdend, versprach dann Alfons, abzugeben, wenn ihm für das laufende Jahr ein doppelter Tribut gezahlt würde. Dies sagte Ibn Ammar zu, ja er ließ das geforderte Geld sogleich zu des Königs Füßen legen, Lehterer trat seinen Rückzug an und so sahen sich die Muhammedaner für dieses Mal von dem feindlichen Einfall befreit.

Auch an den Hof Raimund Berengars II., Grafen von Barcelona, ward Ibn Ammar durch gesandtschaftliche Geschäfte geführt. Auf dem Wege dorthin kam er durch das Gebiet von Murcia, und hier wurde in ihm der Gedanke rege, das Königreich Sevilla durch dieses Fürstenthum zu vergrößern. Er wußte Motamid für den Plan zu gewinnen und zog mit einem stattlichen Heere aus, um den Beherrscher von

Murcia, Ibn Tahir, vom Throne zu stoßen. Durch Weiskülfe eines Verräthers gelang ihm dies und Murcia öffnete ihm die Thore. Ibn Ammar wollte dem entthronten Fürsten, der in seine Gewalt fiel, sein Loos versüßen und sandte ihm ein Ehrenkleid, aber dieser erwiderte dem Ueberbringer stolz: „Sage deinem Gebieter, daß ich von ihm nichts Anderes will, als einen langen Pelz und eine grobe Mütze.“ Als dem Ibn Ammar diese Antwort hinterbracht wurde, murmelte er vor sich hin: „ich weiß wohl was er meint; das sind die Kleidungsstücke, die ich trug, als ich arm und bedürftig zu ihm kam, um ihm meine Gedichte zu recitiren. Gepriesen sei der, welcher nach seinem Willen gibt und nimmt, erhöht und erniedrigt!“ Er verzieh jedoch dem Ibn Tahir diese Kränkung nicht, sondern ließ ihn zu strenger Gefangenschaft in eine Festung führen.

Von nun an herrschte unser Abenteurer in Murcia, dem Namen nach als Statthalter des Königs, in Wahrheit aber mit unumschränkter Gewalt. Der Erfolg seiner Unternehmungen und die schwindlige Machthöhe, auf die er sich verseht sah, berauschten ihn; er erschien, wenn er Audienzen ertheilte, mit einem Kopfschmuck, wie ihn die Könige zu tragen pflegten und beging überhaupt mehrere Unvorsichtigkeiten, die ihn in den Verdacht der Rebellion bringen konnten. Zwar ist kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß er eine solche wirklich beabsichtigt

habe, allein sein Benehmen machte es seinen Feinden und Meidern nur zu leicht, den Schein davon auf ihn zu werfen und es gelang ihnen, Motamids Argwohn zu erregen. Ibn Ammar suchte den Gebieter durch ein Gedicht zu besänftigen, in dem er an die zahllosen ihm gelieferten Beweise von Hingebung appellirte, allein seine Gegner ruhten nicht, bis sie es zum offenen Zwiespalt zwischen Beiden gebracht. Verse gaben das Signal zum Ausbruch der Feindseligkeiten. Der entthronte Herrscher von Murcia war entflohn und hatte bei dem Fürsten von Valencia Beistand gefunden; wüthend hierüber verfaßte Ibn Ammar ein Gedicht, in dem er die Valencianer zur Empörung gegen ihren Herrn aufforderte; dieses Gedicht parodirte dann wieder Motamid in Versen voll heftiger Invectiven gegen seinen Bezir und letzterer gerieth nun so sehr in Zorn, daß er eine Satire schrieb, in welcher nicht allein der König von Sevilla selbst, sondern auch dessen Gemahlin mit Schmähungen überhäuft wurde. Diese Satire kam dem Geschnähten zu Gesicht und fortan war eine Ausöhnung unmöglich geworden. So sah sich Ibn Ammar durch den Trieb der Selbsterhaltung gezwungen, eine unabhängige Stellung anzunehmen. Aber in Folge der Aufreizung eben jenes Verräthers, der ihm die Thore von Murcia geöffnet hatte, forderte das Heer seinen rückständigen Sold von ihm und drohte, als er die Zahlung nicht leisten konnte, ihn

einzog, die ganze Stadt sich um ihn gedrängt hatte und die angesehensten Einwohner ihm entgegengezogen waren, indem sie sich glücklich schätzten, wenn er nur ihren Gruß erwiderte oder sie ihm die Hand küssen durften. Als nun der unglückliche Bezir, von seiner hohen Stellung und seinem königlichen Ansehen gestürzt, in diesem erniedrigenden Zustande in Cordova angelangt war, und in Ketten vor Al Motamid geführt wurde, hielt ihm dieser die Wohlthaten vor, mit denen er ihn überhäuft habe, und den schreienden Undank, der ihm dafür zu Theil geworden, er aber schlug die Augen zu Boden und erwiderte zuletzt nur: „ich läugne nichts von dem, was mir mein Gebieter, den Gott schützen möge, vorhält, und wenn ich es läugnen wollte, so würden die Steine es lauter bezeugen, als die Rede es kann; ich habe mich vergangen, aber verzeih! ich habe gefehlt, aber übe Puld!“ Der König rief jedoch: „das ist ein Vergehen, wofür es keine Verzeihung gibt!“ Ibn Ammar ward nun zu Schiff nach Sevilla gebracht und in einen Kerker neben dem Thor des Palastes Al Mobarik geworfen. Durch vieles Bitten gelang es ihm, Papier und Schreibzeug zu erhalten; er richtete eine Kasside an den König, welcher dadurch milde gestimmt und sogar bewogen ward, den Gefangenen nochmals vor sich führen zu lassen. Al Motamid hielt bei dieser zweiten Unterredung seinem früheren Busenfreund, der in schweren Ketten vor ihm

stand, abermals dessen Unbath wegen der ihm erwiesenen Wohlthaten vor; der Gefangene vermochte lange kein Wort zu erwidern, dann suchte er unter Thränen das Mitleid seines Gebieters rege zu machen, indem er in ihm die Erinnerung an ihre Jugendfreundschaft und an die glücklichen, miteinander verlebten Tage wach rief. Diese Mahnung an sein früheres vertrautes Verhältniß zu dem nun so tief Gestürzten schien ihren Eindruck auf den König nicht zu verfehlen und Ibn Ammar legte einige mildere Worte, welche derselbe zuletzt sprach, so aus, als enthielten sie seine Verzeihung. In den Kerker zurückgeführt, fühlte er den Drang, die Freude seines Herzens Anderen mitzutheilen und schrieb an Metamid's Sohn Raschid einen Brief, in welchem er ihm von dem zuletzt Vergefallenen Kunde gab. Raschid empfing das Schreiben, als er eben einige von den alten Feinden des Bezirs bei sich zu Gaste hatte, diese warfen ihre Späheraugen in den Brief und sofort verbreiteten sie über dessen Inhalt lügnerische Gerüchte, welche geeignet waren, den Unwillen des Königs auf äußerste zu reizen. Sobald Metamid hiervon hörte, ließ er den Gefangenen fragen, ob er irgend Jemandem von der Unterredung des verheergegangenen Tages Mittheilung gemacht habe. Ibn Ammar läugnete dies aufs entschiedenste und der König verlangte dann zu wissen, was er mit dem zweiten der beiden Blätter Papier, die er neulich gefor-

bert und auf deren eines er die Kasside geschrieben, gemacht habe? Als Jener antwortete, er habe es gebraucht, um den ersten Entwurf der Kasside darauf zu schreiben, verlangte Notamid dies Concept zu sehen. Ibn Ammar, außer Stande, ein solches vorzuzeigen, sah sich zuletzt genöthigt, einzugestehen, daß er einen Brief an Raschid geschrieben habe. Da glaubte Notamid, durch das Gefühl der schmähtlich betrogenen Freundschaft aufs Heußerste gebracht und vor Zorn kaum noch seiner Sinne mächtig, auch an allem dem, was er über den Inhalt des Briefes hatte hören müssen, nicht länger zweifeln zu können. In aufschäumender Wuth ergriff er eine Art und stürzte in den Kerker Ibn Ammar's hinab. Dieser war wie vernichtet, als er den zornflammenden König erblickte; er wußte sogleich, daß er komme, um ihn zu tödten, wankte trotz seiner schweren Kettenlast dem Eintretenden entgegen und warf sich weinend vor ihm nieder; aber der König, für alle Bitten taub, erhob die Art und hieb ihn zu wiederholten Malen damit, bis er entselt zu seinen Füßen lag.

Die Araber theilten nicht die heute vielverbreitete Meinung, als gedrehe das poetische Talent am besten in der Abgeschiedenheit vom Tumult des Lebens oder als trübe es seinem Besitzer die Klarheit des Blickes, die zur Führung von Staatsgeschäften erfordert wird. Vielmehr vertrauten ihre Fürsten die höchsten Aemter Dichtern an und diesen diente oft die Poesie als Mittel, um in der Politik glänzendere Resultate, als durch diplomatische Noten, zu erzielen. Dies zeigt unter vielen anderen das Leben des Ibn ul Chatib.¹⁾ Zu Loja am Zenil in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts geboren, kam er früh nach Granada, der damals in höchster Blüthe stehenden Hauptstadt des Nasriden-Reiches. Waren auch Philosophie und Medicin sein Fachstudium, so wurde er doch vor allem von der schönen Literatur angezogen, las mit größtem Eifer die poetischen Werke der alten Araber und machte sich schon in jungen Jahren durch eigene Gedichte und Episteln in gereimter Prosa bekannt, welche ein seltenes Talent bekundeten. Eine Kasside, die er zum Lobe des Königs Ab ul Hadshadsch verfasste, erlangte großen Ruhm und verbreitete sich durch das ganze Reich, ja bis in die fernsten Länder. Zur Belohnung dafür ward er vom König in dessen Nähe gezogen und zunächst in der Hofkanzlei beschäftigt. Bald ebneten ihm seine

1) Ibn Chaldun, Geschichte der Berber II, 495 ff. 454 ff.

Talente den Weg zu den höchsten Würden und seit dem Jahre 1348 genoß er als erster Minister und Begir das unbegranzte Vertrauen des Ab ul Hadschadsch. Hohe Bewunderung wegen der Eleganz ihres Styls erregten die Schreiben, die er im Namen seines Gebieters an andere Monarchen richtete; aber, mit welchem Eifer er auch seinen Amtsgeschäften oblag, noch immer fand er Zeit zur Abfassung historischer Werke über Granada und die dort geborenen ausgezeichneten Männer, so wie zahlreicher Gedichte, welche später in einem eigenen Divan gesammelt wurden. Als Muhammed V. nach dem gewaltsamen Tode seines Vaters Ab ul Hadschadsch den Thron bestieg, mußte Ibn ul Chatib von einem Theil seiner Stellung zurücktreten, um ihn an den Liebling des neuen Königs, Neduan, zu überlassen; doch behielt er das Begirat, und Muhammed zeigte ihm bald sein Vertrauen, indem er ihm eine Sendung an den Sultan Abu-Inan, den Meriniden, übertrug, um dessen Beistand gegen die Christen zu erwirken. Als der Dichter zur Audienz am Hofe dieses mächtigen Herrschers erschien, bat er um die Erlaubniß, zunächst und vor dem Beginn der Verhandlungen ein Gedicht recitiren zu dürfen. Der Sultan gestattete es und der Gesandte sprach, aufrecht vor ihm stehend:

Statthalter Gottes! möge sich dein Ruhm erhöh'n und
mehren,

So lang des Mondes Strahlen Nacht die Finsterniß
verklären,
Und mag des Schicksalslenkers Hand vor trübendem
Gefahren,
Wenn nichts des Menschen Kraft vermag, dich huldvoll
- stets bewahren.
Dein Antlitz schenkt die Finsterniß, wenn Leiden uns
umnachtet,
Erquickung bietet keine Hand dem, der in Noth ver-
schmachtet;
Vertrieben schon war unser Volk aus Andalusiens Lan-
den,
Wofern nicht du mit deinem Heer ihm hülfreich beige-
standen;
Nur Eins thut unserm Spanien noth, Gebieter, nur
das Eine,
Daß schützend, rettend bald dein Heer an seinem Strand
erscheine.

Diese und noch einige weitere Verse, die der Ge-
sandte sprach, fanden beim Sultan so hohen Beifall,
daß er augenblicklich den begehrten Beistand zusagte
und alle Mitglieder der Gesandtschaft mit Huld und
Geschenken überhäufte.

Nachdem Ibn ul Chatib und Reduan fünf Jahre
lang die Staatsgeschäfte geführt hatten, faßte ein
Neffe des Königs den Plan, sie zu stürzen und einen
Thronwechsel herbeizuführen. Während der Abwe-
senheit Muhammeds V., der sich in einem Landhause

aufhielt, drang der Verschwörer mit seinen Genossen in die Alhambra ein, ermordete Neduan, warf Ibn ul Chatib in den Kerker und erhob Ismail, einen Bruder des Königs, auf den Thron, indem er selbst die Leitung der Regierung in dessen Namen übernahm. Muhammed hörte in der Villa, wo er sich eben befand, den Lärm der Trommeln, bezag sich, einen Verrath befürchtend, in aller Eile nach Guadix und sandte von hier aus eine Botschaft mit Nachricht von dem Geschehenen an den Meriniden-Sultan Abu Salem, der eben zur Regierung gekommen war. Dieser hatte früher längere Zeit am Hofe von Granada zugebracht und seinen Bemühungen gelang es, die Freilassung Ibn ul Chatibs, so wie für Muhammed den ungehinderten Abzug aus Andalusien zu erwirken. Der gestürzte König und sein Bezirk schifften nun nach Afrika hinüber. Als sie sich Bez näherten, kam ihnen der Sultan zu Hesse mit prächtigem Gefolge entgegen, führte sie dann in den Audienzsaal, in welchem die Würdenträger des Reichs versammelt waren, und ließ den König von Granada auf einem Throne, dem seinigen gegenüber, Platz nehmen. Sodann trat Ibn ul Chatib vor den Sultan hin und improvisirte im Namen seines Gebieters ein langes Gedicht, in welchem er ihn um Hülfe zur Wiedererlangung des Throns von Granada ansuchte. Er begann in Nachahmung der alt-arabischen Kassi-

den mit der Schilderung des Abschiedes von der Geliebten:

Fragt, ihr Freunde, meine Theure, ob sie noch gedenkt
 des Thals
 Von Rochabera? ob noch es duftend blüht wie ehe-
 mals?
 Ob der Regen stets den Hügel neigt, wo jene Hütte
 stand,
 Die in unserer Trinn'ung noch besteht, doch sonst ver-
 schwand?
 Mit der Vielgeliebten leert' ich einst den Pichetkecher
 dort,
 Dort, als meines Lebens Blur noch grünte, war mein
 Heimatsort,
 Dort das Nest, in dem ich aufwuchs und zuerst die
 Flügel schlug —
 Aber ach! wo find' ein Nest ich nun und Flügel nun
 zum Flug?
 Daß nur kurz bei ihm die Freude weilet, ist des Men-
 schen Loos
 Und verstoßen hat mich jenes theure Land aus seinem
 Schooß;
 Doch das Band, das an die Heimat mich gefesselt, o
 fürwahr!
 Ich bewahr' es in der Seele unzerrissen immerdar;
 Jeder Tag, seit von der Freundin mich geschieden das
 Geschick,
 Dünkt mich wie ein Monat; o wer führt mich, wer zu
 ihr zurück?

Sehen hättet ihr uns müssen, als des Abschieds Stunde
kam
Und versengt die Brust und Weiden wurde von dem
heissen Gram.
Schmerzen hat das Scheiden, die kein Herz erträgt;
wie Perlen Ihan's
Schüttete die rauhe Hand der Trennung unsre Thrä-
nen aus.
Abends an den süßen Wassern hingen unserm Gram
wir nach,
Und von unsern bittern Zähren wurde bitter auch der
Loch.

Wie hier nicht ein König von Granada um den
Verlust seines Reiches, sondern der Wüstenhirt Dsche-
mil um die Trennung von seiner Bethaina zu kla-
gen scheint, so ist auch der Fortgang des Gedichtes,
in welchem der Vertriebene seine Wüstenreise schil-
dert, den älteren Mustern nachgebildet. Dann aber
geht dasselbe näher auf seinen eigentlichen Zweck zu,
indem es den Entthronten seine Hoffnung auf die
Hülfe des Sultans aussprechen läßt.

Ja, er bringt mir Heilung, er, von Jakub's Stamm der
beste Zweig,
Er, der durch die Nacht des Unglücks hinschritt, ruhm-
und ehrenreich.
Kingshin trugen Karavanen seiner Thaten hohen Ruf
Und, daß Wahrheit sie verkünden, zeugt das Grotte,
was er that.

Wenn das Meer die Gaben fassen könnte, die sein
 Edelmut
 Spendet, würd' es, voll zum Rande, Abbe kennen nicht
 noch Blut.

Selbst das Schicksal bebt vor Schrecken, wenn sein
 tapfrer Arm ihm droht,
 Sich in seine Heertracht kleidend, wandelt lebend selbst
 der Tod.

Ihm gehorcht die Welt bis zu den Gipfeln, die sein
 Fuß erstiegt.

In den Sternen schimmert Hoffnung auf die Hülk, die
 er bezieht.

Herr der Men'sen! fernher nah'n wir dir und stehen:
 schaff uns Recht

An dem frevelnden Tyrannen, dem Geschick, deinem
 Anrecht!

Grausam hat das Uebermüth'ge uns mißhandelt, raub
 und hart;

Dech wir nannten deinen Namen, und es bebt schreck-
 erstarrt.

Anstuch vor dem Tode suchen wir beim Ruhm, in dem
 du prangst,

Und im Schatten deiner Hebeit Rührung unster Hie-
 bevangst.

Deiner Großmut dachten, Herr, wir, als das Meer wir
 vor uns sah'n,

Und gering, mit ihr verglichen, schien uns nur der
 Ocean;

Du nur bist der Pol, von dem des Lobes Schiff geleit-
 tet wird;

Wenn die Dichtung Andre preist, so hat sie schmeichlich
sich verirrt.

Nach solchen Lobeserhebungen, die noch durch
viele weitere Verse fortgesetzt wurden, wendete sich
Ibn al Chatib geradezu mit der Bitte um Beistand
an den Sultan:

Imam du der Wahrheit! sich dem Rechte bei, das, tief
gekränkt,

Halt- und schirmlos darsteht, wenn nicht deine Huld
ihm Beistand schenkt.

Heißt's: „wir brauchen Krieger“, wohl, so hast du ein
gewalt'ges Heer.

Heißt's: „wir brauchen Weiber“, wohl, so sind die Truh'n
dir voll und schwer.

Der die Gatte du erneuerst, der du hemmt des Aeneas
Lauf,

Was der Feind zertrümmert, richtet neu durch dich der
Islam auf!

Wonne dem vertriehenen Hürken, welcher vor dir steht,
das Glück,

Das sein höchstes ist, und führe ihn in das Vaterland
zurück!

Alle, daß dem wunden Herzen seines Volks, das Ty-
rannen!

Lang von ihm ferngehalten, deine Hülfe Balsam sei!

Sieh, wie jeder Blick dich anschaut und erwartungsvoll
dich preist,

Ob den Bund nicht, den erschaten, deine Rechte bald
vertrießt.

Der dem Ruhme, den durch solche That du erntest, wie-
gen leucht

Alle Summen, die sie kostet, und das Ziel ist bald er-
reicht.

Nur ein Darlehn ist das Leben, ein Geschenk auf kurze
Zeit,

Doch ein guter Name dauert fort in alle Ewigkeit,
Und als selig ist zu preisen wer ein solches Gut er-
winkt,

Wer für ein vergänglich Glück ein andres eintauscht,
das nicht stirbt:

Aber, hebet Hört, damit dein Geist zum Ziel gelange,
sind

Kenner ihm mit weißem Stirnmal noth und hurtig wie
der Wind;

Reiserverrath wuß er haben; Dremedare guter Art,
Perlengleich die Schenkel glänzend und der Körper gold-
behaart;

Graue Schimmel, leicht von Gang und für den Tag
der Schlacht geschikt,

Deren Glanz mit dem der lichten Sterne um den Vor-
tang buhlt;

Männertöwen sind ihm nöthig, Erreissen des erhabnen
Stammes

Von Merin, mit weißem Turban und mit ehernem Rin-
gelwamm;

Männer, deren Jeder, während unter ihm das Kampf-
roß tanzt,

Einem ganzen Pötre Stand hält, das sein Banner vor
ihm schwingt.

Ja im Drangsal sind die besten Helfer solche Männer-
leu'n,
Die zu jedem Gipfel klimmen, sich vor keinem Künde
scheu'n;
Wenn man bittet sind sie liebreich; den, der trogt, ver-
nichten sie,
Das Versprech'ne stets erfüllen, treu ihr Werk verrich-
ten sie;
Sünde scheint für sie im Ariege der Gedanke an die
Flucht,
Doch sie fliehen wenn sie Worte hören ohne Scham
und Zucht;
Werden sie mit Ruhm gerufen, höher schlägt dann
ihre Brust,
Dann so wie ein Weinberauschter taumeln sie vor stol-
zer Lust.
Wie die Blumen durch die Zweige des Gesträuches lä-
cheln — so
In des Langenwaldes Mitte blicken heiter sie und froh.

Herr! mein Geist und Lebensfunke war erstorben und
erstarrt,
Und ichon schwand mein Edem, als mir durch dein
Mitleid Rettung ward.
In des Kerkers Grabe lag ich wie ein Todter hinge-
streckt,
Den Verler'nen da zu neuem Leben hast du anfer-
weckt,
Ihn mit deiner Guld beseligt, die so reichlich auf ihn
floß,

Daß sich die verdorrte Blüthe seines Herzens neu erschloß.

Zahllos sind die Gnaden, die du über mich gehäuft,
und ach!

Nun sie zu vergelten ist mein Dank und ist mein Lob
zu schwach.

Aber alle diese Großmuth, die du schon geübt hast,
denkst

Du zu krönen nun, indem du Macht und Ruhm und
wiedererschienst.

Dieses Gedicht rührte die ganze Versammlung bis zu Thränen. Der Sultan versprach sogleich, seinem Gaste zur Wiedererlangung des Thrones beizustehen und bot inzwischen, den günstigen Augenblick zum Handeln erwartend, ihm und seinem Gefolge ein Asyl an seinem Hofe, indem er ihm mehrere prachtvoll-ge schmückte Paläste zur Verfügung stellte. Ibn ul Chatib benutzte diese Zeit seines Aufenthaltes in Afrika, um die marokkanischen Provinzen zu bereisen und die merkwürdigen Dertlichkeiten daselbst zu besuchen. Bald pflog er auf dieser Reise Unterredung mit frommen Eremiten, bald betrachtete er die Bauten der alten Könige, bald kniete er an den Gräbern heiliger Scheichs. So führte ihn sein Weg auch nach Agmat und auf den Friedhof, wo Al Motamid, der unglückliche König von Sevilla, mit seiner Gemahlin Itimad unter einem lotusbewachsenen Hügel ruhte. Bei dem Anblick dieser beiden Gräber

konnte er seine Thränen nicht zurückhalten und improvisirte:

Nach Agmat, um zu knie'n an deinem Grabe,
 Zog ich aus frommem Trieb am Wanderstabe,
 Großmüthigster der Fürsten! Du Hanal,
 Der weit die Nacht erhellst mit seinem Strahl,
 O lebstest du, daß ich in deinem Pichte
 Mich sonnte und dich pries im Gedichte!
 Nun grüß' ich nur dein Grab, dein vielbeseigtes;
 Ringsum die andern Gräber überragt es,
 Und, wie der Edelste du warst im Leben,
 So ward vor Allen, die dich hier umgeben,
 Dir auch im Tod der erste Platz gekoten.
 O König der Lebend'gen und der Todten,
 Wie sah'n vergangne Jahre deines Gleichen,
 Noch wird der Künft'gen Einer dich erreichen.

Im Jahre 1362 konnte Muhammed V. den Thron von Granada wieder besteigen und Ibn ul Chatib mußte dessen Familie, die noch in Fez zurückgeblieben war, nach Andalusien geleiten. Alsbald trat er auch in seine frühere Stellung wieder ein und wußte Andere, die das Vertrauen des Königs gewonnen hatten, zu verdrängen. Einer Kasside, die er zur Feier von dessen Rückkehr verfaßt hatte und die für eine seiner schönsten galt, widerfuhr die Ehre, ganz auf die Wände der Alhambra geschrieben zu werden. Längere Zeit war er nun der alleinige Rathgeber der Krone, ja die Regierung lag fast ganz in seiner Hand.

Seine Gunst war das Ziel aller Hoffnungen und Vernehm und Gerinz drängten sich vor seiner Thür. Aber auch der Reider und Widersacher hatte er nicht wenige, die alle Mittel der Verläumdung zu seinem Sturz in Bewegung setzten. Anfänglich glaubte Ibn ul Chatib überzeugt sein zu dürfen, der König ver- schließe solchen Einflüsterungen standhaft sein Ohr; als ihm aber die Machinationen seiner Feinde ge- fährlich zu werden drehten, verließ er Granada und bezog sich nach Afrika zu dem neuen Sultan Abd ul Aziz. Da er bei diesem, dem er früher wichtige Dienste geleistet, eine höchst ehrenvolle Aufnahme fand, konnten die Höslinge in Granada ihre Eifer- sucht nicht länger zurückhalten und setzten alle Mittel in Bewegung, um den Flüchtling zu verderben. Sie stellten seine geringsten Versehen als schwere Ver- brechen dar, beschuldigten ihn, in seinen Reden ma- terialistische Ideen an den Tag gelegt zu haben und brachten es dahin, daß der Kadi von Granada, dem seine Schriften vorgelegt wurden, sie für irreligiös und ihren Verfasser für einen Ungläubigen erklärte. Muhammed V. war nun so schwach, seinen früheren Bezirk fallen zu lassen und denselben Kadi an den Sultan Abd ul Aziz zu senden, damit er die Be- strafung des Flüchtling's nach der Vorschrift des Ko- ran verlange. Abd ul Aziz indessen dachte zu edel, um die Rechte der Gastfreundschaft zu verrathen; die Antwort, die er auf das an ihn gestellte Ansinnen

ertheilte, bestand darin, daß er nicht nur dem Ibn ul Chatib selbst, sondern auch allen Andalusiern, die mit ihm nach Afrika gekommen waren, reiche Zahrgelalte verlieh.

Während unser Dichter so hochgeehrt am Hofe von Rej lebte, konnte er sich des Zorns gegen seinen früheren Gebieter nicht erwehren; ihm Haß mit Haß vergeltend, stachelte er den Sultan auf, die Eroberung von Andalusien zu versuchen. Um das ihm drohende Unheil abzuwenden, schickte der König von Granada an Abd ul Aziz ein Geschenk von außerordentlichem Werth, bestehend aus den schönsten Producten der spanischen Industrie, aus andalusischen Maulthieren, die wegen ihrer Stärke überall gesucht wurden, und aus christlichen Sklaven und Sklavinnen. Der Gesandte, welcher dieses Geschenk zu überbringen hatte, forderte zugleich die Auslieferung Ibn ul Chatib's, allein sein Begehren wurde standhaft zurückgewiesen. Bedenklicher gestalteten sich die Umstände nach dem Tode des Abd ul Aziz. Der neue Sultan Ab ul Abbas, anfänglich nicht allgemein anerkannt, hatte sich dem Könige von Granada verpflichtet, ihm seinen ehemaligen Bezirk auszuliefern. Als er nun zur Vollgewalt gelangte, war es sein erstes, diesen verhaften zu lassen. Bald traf ein Gesandter aus Granada ein, um die Bestrafung des Gefangenen zu verlangen und es ward eine Commission eingesetzt, welche ihn richten sollte. Während seiner

Kerkerhaft sah der unglückliche Ibn ul Chatib den unvermeidlichen Tod voraus, behielt jedoch Fassung genug, um noch mehrere Elegien auf sein trauriges Schicksal zu dichten. In einer von diesen sagte er:

Wohl weil' ich auf der Erde noch; allein
Ich glaube schon von ihr entfernt zu sein.
Gelangt bin ich zum letzten Aufenthalt,
Wo nie ein Wort die Lippe ferner lallt;
Auf meinem Mund die Seufzer sind verweht,
So wie ein plötzlich endendes Gebet.
Nacht, wie sie Wen'gen ward, war einst die meine,
Doch nichts bleibt nun von mir, als die Gebeine;
In meiner Tafel lud ich einst die Gäste
Und diene jetzt für Andre selbst zum Feste;
Des Ruhmes Sonne war ich einst; nun weint
Um sie der Himmel, daß sie nie mehr scheint.

Der Hauptanklagepunkt gegen ihn war, er habe in seinen Schriften lehrerische Doctrinen verbreitet. Hierüber hatte er mehrere Verhöre zu bestehen, aber, bevor noch das Urtheil gefällt wurde, drang auf Anstiften eines seiner Todfeinde ein Volkshäufel in den Kerker und ermordete ihn.



Poesie und Kunst
der Araber
in Spanien und Sicilien.

Von

Adolf Friedrich von Schack.

Zweiter Band.

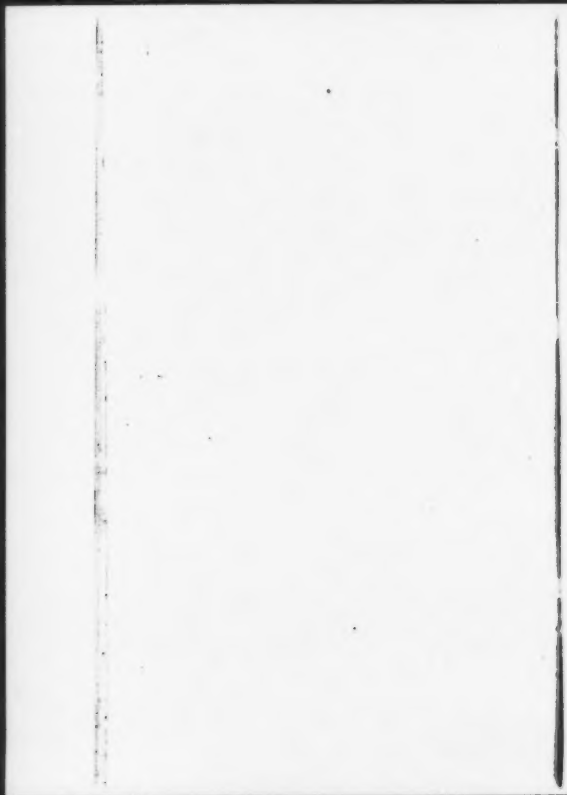
Berlin 1865.

Verlag von Wilhelm Herrg.
(Debes'sche Buchhandlung.)



Inhalt des zweiten Bandes.

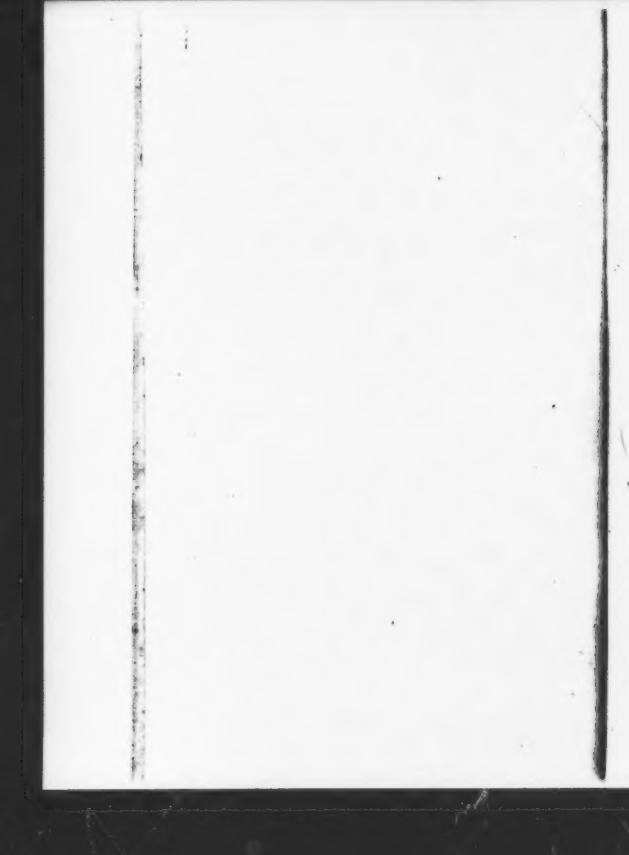
	Seite.
XII. Die Poesie der Araber auf Sicilien	1
XIII. Volkspoesie. Erzählende Poesie	47
XIV. Die Poesie der Araber in ihren Verhältnissen mit der Dichtkunst der christlichen Völker Europa's ...	91
XV. Die Kunst, namentlich Architektur der spanischen Araber bis in's dreizehnte Jahrhundert	164
XVI. Die Baukunst der Araber auf Sicilien	252
XVII. Granada. Untergang der arabischen Cultur. Die letzten Denkmale der arabischen Kunst in Europa. 281	



Poesie und Kunst
der Araber

in Spanien und Sicilien.

Zweiter Band.



XII.

Auch auf altgriechischem Boden, auf der schönen Insel, welche in mythischer Vorzeit dem Hirtenliede des Daphnis lauschte, dann den Gesängen des Hesiodos, Theokrit und Bion widerhallte, fand die arabische Poesie eine Heimat. Seltsamer Wandel der Zeiten! Ueber den riesigen Trümmern des Theaters von Syrakus, in dem der gewaltigste griechische Tragiker so viele Triumphe gefeiert, erscholl das Lied von Sängern semitischen Stammes, zu deren Ohren nie der Name des Aeschylus gedrungen, die nie von einem Prometheus, einer Dreftie gehört hatten. Wo einst Iheron von Akragas, der Sieger mit weissem Biergespann, durch Pindars erhabene Hymnen gefeiert worden, ließen sich morgenländische Emire in pomphaften Kassiden preisen.

Nicht leicht könnte ein Vergleich ungünstiger für die arabische Dichtkunst ausfallen, als wenn man ihre Hervorbringungen den Meisterwerken der hellenischen Muse gegenüberstellen wollte. Denn eben was die unerreichte Vollkommenheit dieser ausmacht,

die Plastik der Darstellung, die Kunst der Composition, welche alle Einzelheiten dem Grundgedanken des Ganzen gemäß gliedert, von dem findet sich hier keine Spur. Der Araber erhebt sich schwer zu dem Standpunkte, von welchem aus er einen Gegenstand im Zusammenhange seiner sämtlichen Theile überschauen und diese nach einem großen Plane ordnen könnte. Im geraden Gegensatz zur Poesie der Alten, in welcher Alles Gestalt und feste Zeichnung ist, liebt es die seine, in tausend lustige Gefilde zu zerflattern, die, wenn sie eben eine greifbare Form annehmen zu wollen scheinen, wieder in schillernden Farben auseinanderstäuben. Wer daher an den großartigen Schwung der Linien gewöhnt ist, welcher die Werke der Griechen auszeichnet, dem wird hier vielfach Anlaß gegeben, über Unsicherheit der Umrisse und Schnörkelei zu klagen.

Indessen vor jenem höchsten Maßstabe vollendeter Harmonie und Schönheit, den uns die Antike gibt, vermag auch die Poesie der Troubadours, wie die unserer Minnesänger nicht zu bestehen; und so wenig man diese deshalb der Kenntnißnahme für unwerth hält, eben so wenig wird der arabischen Dichtkunst ihr Recht auf Beachtung abgesprochen werden können. Nicht nur historisch, als Ausdruck der Geistesrichtung und Gefühlswaise eines, in den Gang der Weltgeschichte tief eingreifenden Volkes verdient sie unsere Aufmerksamkeit, sondern auch wegen der ihr eigenen

Verzüge, die freilich den Mangel an Plastik und festen Formen nicht ersetzen, wohl aber durch die Magie, mit der sie den Sinn umstricken, ihn momentan vergessen machen können. Ein oft wahrer und zum Herzen sprechender Ausdruck der Empfindung, großer Reichthum an zierlichen Gedanken und Bildern, Lebendigkeit der Schilderungen und blendender Farbensglanz sind diese unbestreitbaren Vorzüge; und wie die Feensäle der saracenischen Schlösser sogar den, der die Wunderbauten des Perikles kennt, mit eigenthümlichem Zauber umfassen, so wird selbst der begeisterte Verehrer des Homer und Sophokles sich bei aller Anerkennung der unermesslichen Superiorität der Griechen doch dem Reiz, der ihm in Duft und Klang aus manchem morgenländischen Gedichte entgegenweht, nicht verschließen können.

Die Herrschaft der Araber über Sicilien war von weit geringerer Dauer, als ihr Reich in Spanien, gelangte auch nie zu derselben Macht und Herrlichkeit. Seit die Muhammedaner die Unterwerfung des nördlichen Afrika unter ihre Macht für gesichert halten konnten, hatte sich auch ihr Augenmerk auf die schöne Insel gerichtet. Schon im Jahre 704, vor seiner Eroberung von Andalusien, war der Feldherr Musa auf den Balearenischen Inseln, Sardinien und Sicilien gelandet und nach einem verheerenden Zuge durch deren Gebiet mit reicher Beute heimgekehrt. Solche Einfälle wiederholten sich während des fol-

genden Jahrhunderts mehrere Male, aber dies waren nur verübergehende Streifzüge; erst im Jahre 827 wurde die Eroberung der Insel ernstlich durch die Aghlabiden von Kairvan unternommen. Nach italienischen Autoren öffnete die persönliche Nachsucht eines Verräthers, wie sie schon den Untergang der christlichen Macht in Spanien herbeigeführt hatte, auch hier den Muhammedanern die Thore der Herrschaft. Schon 831 fiel Palermo und wurde Residenz eines Statthalters der Aghlabiden, aber nicht vor Anfang des folgenden Jahrhunderts wichen die Byzantiner, die noch lange Syrakus und Taormina behauptet hatten, völlig von der Insel. Unter Unruhen, Aufständen und Parteikämpfen verlief die erste Zeit nach der Eroberung. Eine glücklichere Periode für Sicilien jedoch begann um den Anfang des zehnten Jahrhunderts, als die Herrschaft der Aghlabiden durch die der Fatimiden ersetzt wurde. Obeid-Allah, genannt der Mehdi oder von Gott Geleitete, ein angeblicher Nachkomme von Ali und Fatima, hatte diese Schiitische Dynastie gegründet und inmitten des Meeres auf einer kleinen Halbinsel des Golfes von Tunis die Hauptstadt seines Reiches, Mehdiä, erbaut. Mit reißender Schnelligkeit wuchs die Macht des jungen Herrscherhauses, der größte Theil des nördlichen Afrika und Sicilien fiel ihm, freilich erst nach jahrelangen Kämpfen und Unruhen, zu und endlich unterwarf er sich auch Aegypten, das, mit der glänzenden Residenz

Kahira der Mittelpunkt des neuen Chalifats wurde. Als Statthalter der Fatimiden nahm im Jahre 948 Hassan Ben Ali vom Stamme der Kelbiden seinen Sitz in Palermo, bald ward die Insel ein unabhängiges, in seiner Familie erbliches Emirat, die inneren Zwistigkeiten, die sie lange zerrissen, besänftigten sich und eine schöne Blüthe der Cultur entfaltete sich auf ihr. Diese muß entweder mit wunderwürdiger Schnelligkeit aufgeschossen sein, oder trotz des Gewirrs der vorhergehenden Kämpfe schon früher stark zu keimen angefangen haben. Denn der orientalische Reisende Ibn Haukal, der Palermo bald nach der Mitte des zehnten Jahrhunderts besuchte, schildert die Stadt als mit großartigen Gebäuden prangend, und spricht von ihren dreihundert Moscheen, in welchen sich die Gelehrten versammelten, um dort ihre Kenntnisse auszutauschen.¹⁾ Gleich der Puerta Valencia's, der Bezä von Granada schmückten sich die Gefilde des alten Syrakus, die ruinenreichen Hügel von Agrigent und vor allen die goldene Muschel Palermo's mit der Vegetation Asien's und Afrika's; Schöpfträder gossen Wasserfälle durch die Thäler und, durch sie befruchtet, ließ der Boden die Baumwollenstaude und das Zuckerrohr, den Safran und die Banane, den Myrrhenstrauch und die Dattelpalme neben der Weinrebe und Orange gedeihen.²⁾ Neben den allderischen

1) Biblioteca Arabo Sicula, ed. Amari, p. 6.

2) Der, hier und da aufgetretenen ungesicherten Behauptung, unter den Gra-

Tempeln von Selinus und Segeste erheben sich Heiligthümer Muhammeds, und Schlösser im reizend-phantastischen Style des Orients schimmerten aus üppigen Gärten hervor. Eben so wie Gewerbefleiß und Ackerbau, Baukunst und Wissenschaft, fand auch die Poesie emsige Pflege in dem Herrscherhause der Arabiden, und ihr Palast in Palermo bildete, wie einst die Königsburg des Hiero von Syrakus, den Sammelplatz zahlreicher Sänger. So heimisch fühlte sich die arabische Muse auf sicilischem Boden, daß sie noch lange nach dem Untergang der muhammedanischen Herrschaft ihre Stimme vernehmen ließ. Nachdem sich Roger und seine normannischen Ritter der, aufs neue von inneren Unruhen zerrissenen, Insel bemächtig hatten, konnten sie den Einflüssen des besiegten

fern seien die, von ihnen beherrschten Länder verödet, braucht man nur die Frage entgegenzuhalten: Welches Wunder mag unter dieser Verwüstung einen so blühenden Zustand der Umgegend Palermo's hervorgerufen haben, wie er uns in den diesen Schilderungen Ibn Eschubair's und Goltzard's entzückt? Eine Wüste wird nicht in so kurzer Zeit, wie damals seit der Normannen-Eroberung verlassen war, zum Paradies verwandelt. Uebrigens legen die Schöpfräder, denen Sicilien einen Theil seiner Fruchtbarkeit verdankt, noch heute ein Zeugniß für das muhammedanische Volk ab, und eben so die Manna-Esche, die Vinsäule und viele andere Gewächse, welche zuerst durch sie auf die Insel eingeführt wurden. — In Bezug auf die spanischen Araber will ich nur Folgendes hervorheben. Naragiere sagt i. J. 1536, nachdem er ein reizendes Bild von dem Wein und der Schattensülle rings um Granada entworfen, die Mauren seien es, welche das ganze Land in dieser Art kultivierten und anpflanzten und früher unter ihrer Herrschaft sei dasselbe in noch viel blühenderem Zustande gewesen (Naragiere opera 372). Wendeziz nennt die Alpujarras ein an sich unfruchtbares und raubtes Gebirge, das aber durch den Kunstfleiß der Moriscos, welche keinen Ackerbau (Erde unbenutzt ließen, ungebaut gemacht werden sei und Heberfluß an Früchten, Heerden und Seidenzucht habe (Guerra de Granada, edicion de Mahadencera 73).

Volkess nicht entgehen. Selbst von zu geringer Anzahl, als daß sie an eine Vertreibung der Muhammedaner hätten denken können, erkannten sie die Nothwendigkeit, Religion und Sitte Derer, mit denen sie fortan leben sollten, zu schenken. Und wie die Nordlandsreden sich in den zauberischen Schlössern und Gärten der saracenischen Emire von aller Pracht und allem Luxus des Orients umringt sahen, gewannen die Reize von Kunst und Natur, die Weichheit des Clima's und die ungleich höhere Civilisation der Muhammedaner, welche nach wie vor die überwiegend große Bevölkerung der Insel bildeten, unerschessens Macht über sie. Sitten, Künste und Wissenschaften der Ueberwundenen theilten sich den Erberern mit. Die Könige aus dem Hause Hauteville entlehnten die Formen ihrer Regierung und ihr Ceremoniell von den Arabern; arabisch waren ihre Diplome, wie die Devisen der von ihnen geprägten Münzen, auf denen das Datum der Hidschret und zuweilen sogar die Formeln des muhammedanischen Glaubens beibehalten wurden. Sie weiheten, laut noch erhaltener Inschriften, die von ihnen erbauten Paläste nicht im Namen des dreieinigen Gottes der Christen, sondern in dem des barmherzigen und erbarmungsvollen Allah ein; und Alles in ihrer Umgebung trug so völlig morgenländischen Charakter, daß man fragen könnte, ob die normannischen Herrscher Siciliens nicht vielmehr zu den Sultanen, welche

die Trümmer des Chalifats unter sich theilten, als zu den christlichen Fürsten Europa's zu zählen seien.¹⁾ Aus den Werken Kalkands, des großen Geschichtschreibers von Sicilien, so wie des Benjamin von Tudela, möchte man schließen, daß sie selbst einen Harem gehalten.²⁾ Der Reisende Ibn Dschubaik aus Granada, der gegen Ende des zwölften Jahrhunderts Sicilien besuchte, entwirft von dem Hofe Wilhelms des Guten ein merkwürdiges Bild. Er sagt, der König habe ein großes Vertrauen auf die Muhammedaner, aus ihnen wähle er seine Bezirke und Kämmerer, seine Regierungs- und Hofbeamte. „An ihrer Erscheinung, fährt er fort, kann man den Glanz seines Reiches erkennen; denn sie prangen in kostbaren Kleidern und mit feurigen Rossen, und jeder von ihnen hat sein Gefolge, seine Dienerschaft und seine Klienten. — König Wilhelm besitzt herrliche Paläste und köstliche Gärten, vorzüglich in der Hauptstadt seines Königreiches. In seinen Hofvergnügungen ahmt er die muhammedanischen Könige nach, wie auch in der Gesetzgebung, der Regierungsweise, der Rangordnung seiner Unterthanen, dem königlichen Pomp und äußeren Gepränge. Er liest und schreibt arabisch und hat, wie uns einer seiner vertrautesten Diener erzählte, den Wahlspruch: „gelobt sei Allah!

1) *Revue archéologique*, Paris 1850, pag. 672 u. 681.

2) *The itinerary of Benjamin of Tudela*, ed. by Ascher, I, 161. — *Itinerarium Sicularum Scriptores* Francofurti 1572, pag. 639.

gerecht ist sein Lob!¹⁾ angenommen. Die Mädchen und Concubinen, die er in seinem Palaste hält, sind alle muhammedanisch. Von seinem eben erwähnten Diener (er heißt Jahja und ist Sohn eines Goldstickers, der die Gewänder des Königs stickt) haben wir in Bezug hierauf noch etwas Auffallendes gehört, daß nämlich die fränkischen Christinnen, welche im königlichen Palaste wohnen, durch die erwähnten Mädchen zum muhammedanischen Glauben bekehrt worden seien. Derselbe Jahja erzählte uns, auf der Insel hätten Erdstöße Statt gefunden; da sei es vorgekommen, daß dieser Götzendiener, voll Schrecken in seinem Palaste umhertaumelnd, nur die Stimmen seiner Weiber und Diener, welche Allah und den Propheten anrufen, vernommen habe. Wenn diese ihn dann erblickt, so seien sie erschrecken; er aber habe gesagt: „möge Jeder von euch den Gott anrufen, welchen er verehrt; wer an seinen Gott glaubt, dessen Herz ist ruhig.“²⁾

Diese Hinneigung der normannischen Herrscher zu den Muhammedanern wird auch von christlichen Schriftstellern der Zeit bestätigt. Der Mönch Cadmer sagt in seiner Chronik: „Graf Roger von Sicilien duldete nicht, daß irgend ein Moslem das Christenthum annähme, aus welchem Grunde weiß ich nicht zu sagen, aber Gott wird ihn richten“³⁾, und

1) Ibn Jubair, ed. Wright pag. 129.

2) Vita St. Anselmi, bei Carus. 972.

nach Gottfried von Malaterra war ein Saracene Regent's Statthalter in Catania.¹⁾ Wie Falkand erzählt, war nach Wilhelms I. Tode die lebhafteste Trauer unter den Arabern; die Frauen ihrer angesehensten Familien umstanden in Trauerkleidern und mit fliegenden Haaren den Palast und ließen die Lust von ihren Wehrufen ertönen, während ihre Dienerinnen durch die Straßen der Stadt rannten und ihre Klagelieder mit Instrumentenschall begleiteten.

Wie dergestalt muhammedanische Sitten am normannischen Hofe herrschten, wie selbst zu Inschriften christlicher Kirchen die Lettern des Koran angewendet wurden, so bauten die neuen Landesherren auch ihre Paläste und Lusthäuser in dem Styl, den sie als herrschenden auf der Insel vorgefunden, und ließen sich in, zum Theil noch heute vorhandenen Liedern von arabischen Sängern verherrlichen.

Es gab eine Blüthenlese „die festbare Perle“, welche auserwählte Verse von hundert und siebenzig sicilianischen Dichtern enthielt.²⁾ Hieraus läßt sich schließen, daß die Zahl der Poeten, welche die Insel hervorgebracht, sehr groß gewesen sein muß. Freilich beweist diese Menge noch keine ungewöhnliche Verbreitung wirklich dichterischer Begabung; wie in Andalusien wird das Versemachen oft mehr Sache der Bildung und Übung, als der Begeisterung gewesen

1) Gaufr. Malaterrae hist. Sic. l. III. c. XXX, bei Muratori V.

2) Garsch-Ghaffa II, pag. 135. — III, pag. 203.

sein; indessen erhob sich aus dieser Schaar von Versificanten eine Anzahl ächter Talente zu hehrem Ansehen und einem Ruhm, der sich bis ins Morgenland verbreitete.

Leider ist von deren Werken nur wenig auf uns gekommen oder bisher zugänglich geworden; namentlich hat sich fast nichts aus der früheren Zeit erhalten. Soviel sich jedoch aus den uns vorliegenden Proben schließen läßt, theilte die Poesie der sicilischen Araber die wesentlichsten Charakterzüge mit ihrer Schwester in Spanien. Man erwarte nicht, sie unter dem klassischen Himmel von griechischem Geiste berührt zu sehen, oder sie irgend eine Betrachtung über die große Verzeit, deren herrliche Denkmale ihr vor Augen lagen, aussprechen zu hören. Die Araber bewegten sich immer nur in einem bestimmten Kreise von Anschauungen und Gedanken; sie vermochten wohl die Reize der üppigen Natur zu empfinden, die ihnen aus den von Citronenhainen und immerblühenden Rosen durchdufteten Thälern am Aetna entgegenlachte; aber in die Geschichte und Mythe fremder Völker einzugehen, dafür besaßen sie kein Organ. So finden wir denn in ihren Versen nirgend auch nur eine Hindeutung auf alle die Bilder, welche der bloße Name Siciliens vor unserer Phantasie emporzaubert, auf die heilige Quelle Arethusa, das Ennathal, wo Proserpina Blumen pflückte, oder die Felsen, die Polyphem in's Meer geschleudert. Von der ganzen

Wunderwelt der Odyssee wissen sie nichts, als vielleicht das, was in ihre Abenteuer Sindbads übergegangen. Aber auch der ungeheuern Trümmer alter Städte und Tempel, die, damals noch viel zahlreicher und großartiger als jetzt, sie wie eine zusammenge- stürzte Welt umgaben, thun sie mit keiner Silbe Erwähnung; weder die Giganten, welche das Dach des olympischen Jupiter zu Agrigent getragen, noch die Säulenpracht von Selinus, noch das wundervolle Theater von Taormina entlocken ihnen ein Wort der Verwunderung. Ueberhaupt darf nie vergessen werden, daß die arabische Poesie im Abendlande immer eine exotische, aus fernem Himmelsstrich importirte Pflanze war, die aus dem neuen Boden wohl neue Nahrung sog, allein ihre Gestalt in dem fremden Klima nur modificirte, nicht von Grund aus umwandelte. Gleich den arabischen Dichtern Spaniens bewegen sich auch die Siciliens viel in einem Kreise von Vorstellungen, die dem Occident nicht geläufig sind, und entlehnen ihre Gleichnisse von Gegenständen, welche uns fremd erscheinen. Fast häufiger, als die reichen und reizenden Gesilde ihrer heimatlichen Insel, muß ihnen die Wüste Stoffe und Bilder für ihre Gesänge liefern. Was den Dichtern des neueren Europa, die sich mehr oder weniger in der Schule der Griechen und Römer gebildet haben, die Mythologie und Poesie des classischen Alterthums, ist ihnen das alte Reduinenleben mit seinem Helden- und

Sängerthum; von ihm und seinem Schauplatz vergen sie ihre Phrasologie. Ihr Arkadien ist ein edes Thal zwischen Sandbergen, wo Majja's verlassene Wohnung am Abhang trauert; statt des Zephyrs reden sie den Ostwind an, der Balsambüfte von der Küste von Darin heranträgt; statt von Phyllis und Chloë singen sie von Abla, die mit der Karavane hinweggezogen. Gazellen sowohl als Kameele, die es beide in Sicilien nicht gab, spielen eine große Rolle in ihren Versen; die Hauptstadt Jemens, Sana, die wahrscheinlich selbst in ihrer Glanzzeit weit hinter Palermo zurückgestanden hat, wird von ihnen als Sitz der irdischen Glückseligkeit gepriesen, und die Höfe von Gassan und Hira schweben ihnen als das Höchste vor, was die Welt an Pracht und Herrlichkeit gesehen. Allerdings jedoch bewegen sich die sicilianiſchen Poeten nicht immer in solchen Reminiscenzen aus den Muallakat oder anderen Gedichten des Orients, und eben da, wo sie sich von ihnen freimachen, beginnen sie für uns interessant zu werden. Mit Wohlgefallen lauschen wir ihnen, wenn sie die Villen und Paläste der schönen Insel, die verchlungenen Arabesken und hängenden Treppsteindächer ihrer Säle, die Arkaden und Löwenbrunnen ihrer Höfe schildern. Gerne lassen wir uns von ihnen durch das Dickicht immer grünender Lustgärten führen, wo die Citrone aus dem Laube leuchtet und die Palme ihr Haupt in den lauen Lüften wiegt; oder an den

Hand krystallener Seen, in deren Wellen sich ein zierlicher Kiesel, aus der Mitte aufsteigend, spiegelt. Auch wenn sie die Empfindungen ihres Herzens ausströmen und, ohne sich in Nomaden zu verkleiden, ihre Liebe besingen, heißen wir sie willkommen; ebenso, wenn sie den Wein von Tyrus und fröhliche, im Kreise von Sängern und Blöthenspielerinnen verbrachte Nächte feiern, oder wenn die Sinen von ihnen sich zu Schugrednern des unterliegenden Islam gegen das eindringende Christenthum aufwerfen, die Anderen, den Glanz des Normannenhofes verherrlichend, uns den wunderbaren Zustand einer halb mohammedanischen, halb christlichen Civilisation vor Augen führen. Auf diese Gedichte, die ihnen nicht von Nachahmungssucht, sondern von Anregungen der sie umgebenden Wirklichkeit oder eignem inneren Drange eingegeben sind, haben wir unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise zu richten. Nur aus ihnen kann die arabisch-sicilianische Poesie in ihrer Eigenthümlichkeit beurtheilt werden. Wenn sich ein Charakterzug angeben läßt, welcher dieselbe vorzugsweise kennzeichnet, so ist es eine gewisse wollüstige Weichheit, ein Hingeben an den Genuß des Augenblicks in der schönsten Natur, an welchem schwelgerischen Zug man, trotz alles Unterschiedes der Völker und Zeiten die Landesgenossen des Theokrit zu erkennen glaubt. Man wird durch ihre Verse bisweilen an die Schilderungen des alten Dufoliers erinnert, wie

die Hirten unter dem schattenden Dach der Linie den Wettgesang anstimmen, während dunkelgebräunte Cifaden sich unablässig im schrillenden Liebe üben und der Wind, schwer von den Blumendüften der Felder, mit lauem Zächeln zum Schlummer ladet. Aber zwischen süßen Wohlgerüchen müssen wir auch wieder marketisch betäubende Arome des Orients einathmen.

Als der begabteste Dichter, den Sicilien hervor gebracht, gilt Ibn Hambis, geboren zu Syrakus im Jahre 1056. Seine Jugend war sehr bewegt und mehr den Kämpfen, Liebschaften und Zechgelagen, als den Wissenschaften gewidmet. In einer Kasside schildert er ein lustiges Abenteuer, das er in einem Nonnenkloster erlebte. In Gesellschaft munterer Genossen, so erzählt er, sei er bei Nacht in ein solches eingedrungen und habe in hellerleuchtetem Saale köstlichen Wein gezecht¹⁾, während Sängerinnen, Tänzerinnen und Blätenspielerinnen das Fest verschönert. Dieses, in mehr als einer Hinsicht interessante Gedicht lautet:

1) Auch in Spanien vergnügten sich die Muhammedaner in den Gotteshäusern der Christen, wie aus Maffari I, 345 erhellt. In Cordova war der „Klosterwein“ berühmt nach Maffari I, 357.

In Lust hat meine Seele viel geschwelgt zur Zeit der
Jugend;
Das Alter mit dem weißen Haar ermahnt sie nun zur
Jugend;
Nicht ward sie, edlen Pflanzen gleich, auf gutem Grund
gezogen,
Und so um ihre Früchte sah sich das Geschick betro-
gen;
Es schleuderten sie hin und her gleich einem leichten
Walle
Und theilten sie in Stücke dann die Leidenschaften
alle;
Im Sturm des Kampfs, der mich unschön, so Schwer
als Speer verlor ich,
Und wilde Freuden mancher Art im Frieden mir er-
los.
Zum Freund erlas ich mir den Wein, den rathlichen,
den hellen,
Des Bechers Lust, wenn beim Gelag er schäumt mit
goldnen Wellen
Und wenn, aus vollem Krug geschöpft, beim Jubel jun-
ger Männer
Er durch des Bechers Rundung kreist, wie durch die
Kennbahn Kenner.
Die holde Schenkin durfte nie mir fehlen solchen Be-
sten;
Der Schlauch aus der Gazelle Fell hielt sie bereit den
Gästen,
Dah zu den Weinrubinen sie des Wassers Perlen
menge

Und auf des Lebensaftes Blut die süßen Tropfen
sprenge.

Auch fehlten niemals Jünglinge von edlem, freiem
Stamme,

Den Sternen gleich, die droben glühn mit immer heller
Flamme;

In ihrem Kreis ging der Vokal; ringsum durch das
Wesensel

Des edlen Trankes, den er barg, ward hell das nächt'ge
Dunkel,

Und aus den Blasen Schaumes wob der Wein ein Netz
von Naschen,

Den flücht'gen Geist, der ihm entstieg, gleich Vögeln
drin zu fassen.

Oft nach dem Kloster eilten wir bei Untergang der
Sonne;

Beschlossen fanden wir das Thor, bewacht von einer
Nonne.

Es lockte uns zu ihr der Duft, den sanft aus ihrem
Keller

Und mit geheimnißvollem Hauch ergoh der Muskateller;
Denn wenn du, wie der Moschus riecht, der ächte,

willst erkunden,

So wisse, in Darin¹⁾ nur wird er und bei ihr gefun-
den.

Auf ihre Waagschale warf ein Silberstück ich nieder
Und sie gab flüß'ges Gold dafür mir aus dem Faße
wieder.

1) Ein Hafen am persischen Meerbusen, bekannt wegen seiner Moschus-
ausfuhr.

Als Bräute führten ungehäumt vier Häßer wir von
dann,
Indem wir auf Entjungferung der Spröden scherzend
sannen;
Die Sterne hatten lang gekreist vom Abend bis zum
Morgen,
Seitdem in ihrem Schoße sie das süße Maß geborgen;
Um ihre Mitte schlangen sich die Reife oder Spangen,
Als hätte mit den Armen sie ein Liebender um-
fangen.
Erlesen hatte diese vier vor all den andern Häßern
Ein feiner Kenner unter uns, der am Geruch die
bessern
Und süßern Weine unterschied und über allen Glauben
Vertraut mit Art und Alter war von jedem Saft der
Trauben,
Ja selbst von jeder Sorte Wein gleich den Verkäufer
kannte,
Dir auch das Jahr, in welchem er gekeltert worden,
nannte.
Trauf ging's in einen Gartenhof voll schlanker Banus-
bäume;
Viel Mädchen, wie der Vollmond schön, erfüllten seine
Räume,
Und Einer, den zum König wir des frohen Festes wähl-
ten,
Gebot den Sorgen und dem Gram, daß sie kein Herz
mehr quälten;
Auch schwand von Trübsinn jede Spur, sobald mit lei-
sem Tönen

Die Saiten bebt, sanft bewegt von Händen junger
Schönen.

Die Erste schlang in ihren Arm die Laute; ihr zur
Seite

Hielt eine Flöte wie zum Kuß an ihren Mund die
Zweite,

Und eine Dritte sahn im Takt die Hüfte wir bewegen,
Indeß das Tamburin erscholl von ihrer Hände Schlä-
gen.

Viel Kerzen leuchteten im Hof, gleich Zweigen, drauf
als Büthen,

In hellem Scheine angefaßt, des Feuers Flammen
glühten;

In langen Reihen standen sie, wie Säulen einer Halle,
Den Gartenhof entlang gerflanzt, von gleichem Maas
sie alle;

In ihren Häupten schwand die Nacht, und in des Dun-
fels Hallen,

Die über ihnen hingen, schlug der Lichtstrahl tiefe
Spalten.

O! Trauer heischt, so eist im Geist Siciliens ich ge-
denke,

Daß ich mich in Erinnerung vergangner Zeit versenke;
Der Heimath'ig von Jugendlust war das geliebte Eiland
Und Frau'n wie Männer voll von Geist und Witz um-
schleß es weiland.

Wenn ich von jener Insel auch verbannt bin, jenem
Eden,

So lang ich lebe muß ich doch von seinen Wonnen
reden.

Rechlich, wie auf Siciliens begrünten Au'n die Flüsse,
Doch bitt'rer strömen immerdar ach! meine Jährengüsse;
Mit zwanzig Jahren laßt' ich dort, ein Jüngling, frisch
von Wangen,
Als Greis von sechzig wein' ich nun um Sünden, einst
begangen;
Doch dreh mich zu verflagen ziemt, ihr Tadelr, euch
mit nichts,
Denn Allah ist vergebungsvoll; er wird mich milde
richten.')

Aus jener heiteren Jugendzeit des Dichters schei-
nen die folgenden Verse zu sein:

Erhebt euch, und den Becher laßt
Die Maid mit schönem Gurt euch bringen
Der Morgenbote ließ der Nacht
Den Ruf zum Aufbruch schon erklingen.
Gilt den Genüssen nach, die uns
Erwarten, und, sie einzuholen,
Laßt von der Freude leiten euch,
Die hurtig schwebt auf leichten Schlen.
Geschwinde nun! geschwinde nun!
Den Trank der Wonne müßt ihr nippen,
Bevor die Morgensonne noch
Den Thau sog von den Blumenlippen.

Und diese:

Heut Nacht — denn nach so lieblichem Genuß,
Begehr' ich immer — heischt' ich Ruh auf Ruh
Und stillte meinen Durst an einer Quelle,
Die reiner als des klarsten Springquells Welle.¹⁾

Herner das nachstehende kleine Gedicht:

Auf einen Bach.

Stets rieselt er; allein, ihn streichelnd,
Gibt seiner Flut der Ostwind Glätte,
So dah' hinab, wie in sein Herz,
Man schaut zu seinem Bogenbette.

Mit ihren Aden, spitz und scharf,
Verwunden ihn die Kieselsteine;
Sein Murmeln tönt, als ob er seufzte
Und um der Wunden willen weine.

Du glaubst, daß sich in ihn, verzweifelt,
Ein Liebender verwandelt habe
Und in den See hinab sich stürze,
Damit er seinen Schmerz begrabe.

Umstände, die wir nicht näher kennen,²⁾ bestimmten

1) Im Ghosifan, Art. Ibn Sam'at.

2) Abd Hamid, Storia ecc. II, 598, von einem Liebesabenteuer erzählt,
daß ihn zur Flucht genötigt habe, beruht auf einem Mißverständnis der Kop-
fste Dicht. arabo-orient. 598. Im Text enthält diese Kaffee nicht von dem
Art.

ihn, seine Heimat zu verlassen. Im Jahre 1078 begab er sich an den Hof Al Motamids von Sevilla, den Sammelplatz der vorzüglichsten Dichter des Abendlandes. Der König schenkte ihm anfänglich seine Achtung und Ibn Hamdis machte sich, entmuthigt, schon zur Abreise bereit, da kam eines Abends ein Diener Al Motamids mit einer Laterne und einem Pferde zu ihm und forderte ihn auf, ihm sogleich in den Palast zu folgen. Der Dichter gehorchte dem Befehl; Al Motamid ließ ihn sich setzen und sprach zu ihm: öffne das Fenster neben dir! Er öffnete und erblickte in der Ferne einen Glasofen, in welchem eben gearbeitet wurde; man sah das Feuer in der Dunkelheit durch seine beiden Thüren leuchten, die sich bald aufthaten, bald schlossen; darauf ward die eine Thür des Glasofens längere Zeit zugemacht, die andere aufgethan. Während Ibn Hamdis dies betrachtete, sagte der König zu ihm: antworte auf diesen Halbwitz:

Sieh! in der Hinsterniß was glüht so hell entfaßt?

Der Dichter antwortete:

Ein Löwe, glaub' ich, ist's; Mund sucht er in der Nacht.

Al Motamid:

Die Augen öffnet er, und schließt sie wieder dann.

Der Dichter:

Wie wer vor Schmerz sie lang nicht offen halten kann.

Al Motamid:

Ihm raubte das Geschick des einen Auges Licht.

Der Dichter:

Der Stärkste selbst entgeht der Macht des Schicksals
nicht.

Al Motamid war von diesen improvisirten Antworten so befriedigt, daß er dem Dichter ein prächtiges Geschenk geben ließ und ihn in seine Dienste nahm.¹⁾

Ibn Hamdis ward von nun an als eine der vorzüglichsten Stützen des literarischen Kreises, der sich um den geistvollen Fürsten gesammelt hatte angesehen. Von Jugend auf im Waffenwerke geübt, begleitete er seinen Gebieter auch in den Krieg. In der Schlacht von Talavera ward er beim ersten Zusammenstoß mit den Christen vom Pferde gestürzt, raffte sich aber muthig wieder auf und schlug sich durch das Getümmel der Feinde hindurch, indem er mehr, als an sich, an seinen jungen Sohn dachte, der tapfer an seiner Seite kämpfte. Als nach dem Untergange der Abbadidenherrschaft der unglückliche Motamid in den Kerker von Aghmat geschleppt worden war, begab auch er sich nach Afrika, wo er theils elegische, theils tröstende Verse an den Gefangenen richtete.

Unter den vielen wechselvollen Ereignissen seines Lebens vergaß der Dichter nie sein geliebtes Sicilien:

1) Maffucci II, 616.

In jene ferne Insel hält
Die Seele, die mich liebt, umschlossen,
Die theure, die das Lebensblut
In meine Adern hat gegossen.

Wie wüth'ge Wölfe, hin und her
Verwüstend schweifen in den Wäldern,
So häufen Unglücksfälle nun
Verheerend auf Siciliens Heilern.

Im Dickicht der Gebirge war
Ich dort der Löwen Spielgefelle;
Vertraulich oft besucht' ich dort
In ihrem Lager die Gazelle.

Ein Paradies verbingst du mir,
O Meer, an deinem Jenseitsstrande;
Nicht leiden kanst' ich, Wenn nur
In dem geliebten fernem Lande.

Hell eiaß, als ich in ihm gewillt,
Sah ich die Morgensonne prangen;
Nun schon' ich trauernd, fern von ihm,
Wie sie ihn halb hinaufgezogen.

O, da die Ueberfahrt dorthin
Mir nicht gestattet ist zu Meer,
Dah doch Erfüllung meinem Wunsch,
Dem einzigen, bechieden wäre!

Dann schiff' ich auf des Daimonds Kahn
Dort wo Siciliens Küsten winkten,
Hinüber, um in jenem Land
Der Sonne an die Brust zu sinken.¹⁾

1) Dobl. Arch. v. pag. 113.

Anderwärts spricht er von dem Lande „wo der Sonnenstrahl die Pflanzen mit einer Liebeskraft belebt, welche die Lüfte mit Wohlgerüchen erfüllt; wo man eine Wonne athmet, vor der die rauen Sorgen fliehen, eine Freude fühlt, die jede Spur des Mißgeschicks auslilzt.“¹⁾

Oft im Traume senkt das Bild,
Jener wonnervollen Auen,
Sich auf meine Augenlider
Und ich darf im Geiste sie schauen!

An das Land, in dessen Schooße
Die Gebeine all der Meinen
Ruhen und in Staub zerfallen,
Denk' ich immerdar mit Weinen.

Ah, dahingewellt ist schon
Meiner Jugend erste Blüthe;
Neben muß ich stets von ihr
Mit bekümmertem Gemüthe.“)

Aber trotz der Sehnsucht nach der Heimat wollte er Sicilien, das inzwischen von den Normannen erobert worden war, unter der fremden Herrschaft nicht wiedersehen. Wohl preist er die Tapferkeit der sicilischen Krieger:

Wer sie in Wuth erblickt, den faßt ein Grauen,
Dem Löwen fiel' er lieber in die Klauen;

1) Amari, storia 523.

2) G. Diele Berge gerüstet auf S. 566 und 567 der Dicht. Ar. Sic.

Sie schlendern in des Glaubensstreites Hige
Aus Wolken ihrer Scheiden Schwerterklige,
Und, wie der Feu den Fuchs zerreißt, verbreiten
Sie mit den Speeren Tod auf allen Seiten;
Gewalt'ge Schaaren in gewalt'gen Schiffen
Ziehn sie gen Rum, im Kampf mit ihm begriffen;
Wenn es den Heigling nur nach Wohlsein lüstet,
Sind sie zum Tod der Tapfern stets gerüstet
Und machen aus dem Staub, der im Gewühl
Der Schlachten aufstäubt, sich den Sterberfühl.¹⁾

Doch er klagt über die Parteikämpfe, welche die
Insel zerrissen und deren Bewohner abhielten, sich
gemeinsam gegen den Feind zu erheben:

O wäre frei mein Vaterland, mein Streben
Und Wirken weicht' ich ihm, ja selbst mein Leben!
Doch aus den Räuberhänden, aus den Ketten
Der schönsten Christen, wie sollt' ich es retten?
Vermocht' ich es, als sich im Bürgerkampf
Sein Volk zerfleischte? als der schwarze Dampf
Des unheilvollen Brandes hoch aufschlug
Und Jeder Holz noch in das Feuer trug?
Als Brüder nicht den Brüdern Mitleid schenkten
Und in Verwandter Blut die Schwerter tränkten?²⁾

So verbrachte denn Ibn Hambis, auf das Wie-
dersehen der Heimath verzichtend, die spätere Zeit sei-

1) Hild. Ar. Rör. 558 u. 560.

2) Das. 558.

nes Lebens an den Höfen der Adassiden von Mehdia und der Hammadiden von Bugia. Ein prachtvolles Schloß, welches der Fürst Al Mansur in letzterer Stadt erbaut hatte, verherrlichte er in folgender Kasfide, die sehr berühmt war. Wie es scheint, sollte darin die Dichtkunst mit der Architectur wetteifern und durch Fülle des Bilderschaums eben solchen Eindruck blendender Pracht hervorbringen, wie diese durch ihre Arabesken, ihre blinkenden Azulejes und tausendfältigen Stuck-Ornamente.

Wie schön ist dein Palast, o Herr! Von deinem Hel-
denhume

Erhebt ein Abglanz ihn; schon das genügt zu seinem
Ruhme.

Wenn nur ein Strahl von seinem Licht die Augen eines
Blinden

Umleuchtete, sie würden schnell die Sehkraft wiederfin-
den.

Dem Lebensquell im Paradies entströmt das Windes-
wehen,

Das durch die Höfe rauscht, und läßt die Lebten auf-
erstehen.

Nicht mehr gedenkt des Frühtranks man und der erleb-
ten Freude

Mit schönen Frau'n, wenn man nur hört von diesem
Prachtgebäude.

Nicht messen ihm sich Chavarnak und Sedir nicht, die
hohen,

Verdunkelt wird von seinem Licht der Thron der Chokroen.

Die alten Perser, die so viel der Wunderwerke schufen,
Erhoben sich in ihrer Kunst nie zu so hohen Stufen;
Jahrhundert auf Jahrhundert schwand in Griechenland
und schaute

Kein Königschloß, das sich an Pracht verglich mit die-
ser Baute.

Du lässest, Mächt'ger, im voraus uns Odens Bann
fühlen

In diesen Sälen, hoch von Dach, in diesem Hof, dem
kühlen;

Ihr Anblick spernt zum guten Werk die Gläub'gen, denn
sie hoffen,

Dann ständen Gärten, schön wie sie, da drüben ihnen
öffnen.

Der Sünder selbst, der sie erblickt, verläßt des Irthums
Pfade,

Sühnt die vergangne Schuld und macht sich werth der
Himmelsnade.

Die sieben Himmel überstrahlt dies Lusthaus, seit mit
Prangen

In ihm Almanfur's Glanzgestirn als Vollmond aufge-
gangen;

Auch ist mir, streift mein Blick ringsum in seinem lich-
ten Raume,

Als sei ich in das Paradies entrückt von einem Traume.
Thun Sklaven seine Thüren auf, so läßt der Engel
Dröhnen

Dem, welcher eintritt, froh den Ruf: Begrüßt! entge-
gentönen,

Die Leu'n erheben, die am Thor die ehren Ringe na-
gen,
Die Stimmen, um ein: Allah ist der Mächtigste! zu
sagen;
Sie rüsten, glaubt man, sich zum Sprung, um Jeden
zu zerreißen,
Der in den Hof tritt, ohne daß ihm Eintritt ward ge-
heißen.
Es flattern durch des Schlosses Bau entfesselt, ohne
Schnaken,
Doch sinken kraftlos und gelähmt zu Boden die Ge-
danken.
Gleich sind gewebten Teppichen, auf die der Staub, der
feine,
Von Kampher hingebreitet ist, im Hof die Marmor-
steine;
Ringsum sind Perlen eingelegt und weithin in die
Lüfte
Verhaucht die Erd', als wäre sie von lauter Rosens,
Düfte.
Der Sonne könnte, wenn sie sank und tief die Nächte
dunkeln,
Dies Schloß Ursach sein, um bei Nacht dem Tage gleich
zu funkeln.

Auf den Springbrunnen.

Ein Lager hatten Löwen nie von solcher Glanzesfülle;
Das Wasser, das sie speien, rauscht, als wär' es ihr
Gebrülle.

Ihr Körper scheint mit Gold bedeckt, das wieder dann
geschmolzen
Als leuchtender Krystall hervor quillt aus dem Mund
der Stolzen.
Man glaubt, daß sie, ob reglos auch, verhaltenen Zorns
sich krümmen,
Und Keiner wagt, zu reizen sie, damit sie nicht ergrim-
men;
Leicht könnten sie emporgebäumt mit alten Mordgelü-
sten
Aufsprüllend sich zum Angriffsrung auf den Verwegnen
rüsten.
Wenn hell die Sonne sie bescheint, so ist ihr Leib wie
Feuer,
Die Atammen sind die Zungen dann der grimmen Un-
geheuer.
Für Schwerter, aber ungestählt in einer Oeffe Gluten,
Hältst du die Wasserstrahlen, die aus ihren Rachen
stuten;
Und um den Teich, zu dem hinab sie strömen, haucht
mit Säufeln
Der Wind, so daß die Wellen sich wie Panzermasken
kräufeln.
Inmitten all der Wunder, die sich hier wie Wogen
drängen,
Nagt auch ein Baum mit Früchten auf, die in der
Krone hängen;
Ein staunenswerthes Werk der Kunst, Metall halb und
halb Pflanze,
Bezaubert er das Auge dir mit niegeschautem Glanze,

Und in den Lüften sieht dein Blick auf dem gehognen,
zarten
Geißt des Baumes Vögel noch von viel verschiednen
Arten;
Nicht tragen die Geflügelten Begehr, hinwegzustiegen,
Sie wünschen Nichts, als immer auf den Zweigen sich
zu wiegen.
Ein klarer Wasserstrom entquillt dem Schnabel eines
jeden
Und schimmert in dem Sonnenlicht gleich wie metallne
Fäden.
Stumm sind die Vögel und doch kann man ihre Sang-
kunst preisen,
Denn mit dem Wasser zwitschern sie und singen süße
Weisen.
Wie mit Vrekat besonnen siehst du alle Zweige blißen,
Aus jedem sprüht ein süß'ger Strahl und glänzt wie
Silberlügen,
Und wenn ins Becken unten dann die Tropfen nieder-
sinken,
So siehst du auf smaragdnen Grund sie wie Juwelen
blinken.
Der Springquell lacht dich an und zeigt, wie man beim
Lächeln gerne
Die Zähne weißt, statt ihrer dir Schaumperlen, hell wie
Sterne.

Auf die Thüren und die Decke.

Die Thüren tragen goldenen Schmuck und Schildereien
mischen

Mit mancher Art von Bildwerk und Figuren sich da-
zwischen.

Von Gold sind alle Nägel auch; sie ründen sich, die
hellen,

So wie im Paradieseshain der Puris Brüste schwellen.
Die Sonne hält dies Alles, wenn sie ihre Strahlen
sendet,

In einen lichten Schleier, der mit Glanz die Augen
blendet.

Wenn du empor zur Decke blickst, so glaubst du mit
Entzücken

Zu sehn, wie blüh'nde Gartenau'n die Himmelstüftung
schmücken.

Bewundernd wirst du eben da die goldenen Schwalben
schauen,

Die flatternd schweben, um ein Nest dort oben sich zu
bauen.

Die Maler zeigten solche Kunst im Malen ihres Bildes,
Dah jede Gattung man gewahrt des jagdverfolgten
Bildes;

Sie mußten in die Sonne, Scheints, den Farbenpinsel
tauchen

Um alles Laub- und Bildwerk so mit Glanz zu über-
hauchen.

Man glaubt, wenn man den Jaspis sieht, der Stein an
Stein azuren

Sich eben reißet, aufgethan sei'n dert die Himmels-
fluren;

Ein Vorhang auch ist dert gemalt, doch also hingen-
breitet,

Daß durch die Mitte unser Blick auf all die Wunder
gleitet.

O Weltbeherrscher, Mächtiger! du, dem der Herr der
Himmel

So manches Mal den Sieg vertieß im wilden Kriegs-
getümmel,

Viel Kön'ge sah die früh're Zeit mit Prachtrathen
prunken,

Doch ihre Bauten sind in nichts vor deinen hingesun-
ken;

Mit Macht und Heft' thronst du in dem Schloß, das
du errichtet,

Und zitternd liegt vor dir im Staub der Feind, den du
vernichtet.')

Zulezt erblindet, vom Alter und Mißgeschick ge-
beugt, verglich sich Ibn Hambis dem Adler, der nicht
mehr fliegen könne und dem die Zungen die Nah-
rung zutragen müßten. Er starb im Jahre 1133,
nach Einigen in Majorca, nach Anderen in Bugia.

Zu Anfang des elften Jahrhunderts blühte Ibn
Tubi, berühmt durch Liebesgedichte voll Leidenschaft
und Anmuth, von denen die folgenden Proben:

1) Wolffert 1, 331.

1.

Nicht andre Wunder wirkt der Zauber,
Als ihre Anmut auch;
Der Ambra duftet anders nicht,
Als ihres Athems Hauch.

Wir wußten nicht, wo sie verweilte,
Doch es verräth alsbald
Ein Wohlgeruch, der ihr entquoll,
Uns ihren Aufenthalt.

2.

O, wenn ich nie sie mehr umarmen soll,
So mag mein Leben enden;
Ihr Antlitz nur, nur ihre Blicke findo,
Die mir das Dasein spenden.

Wenn jemals dürstend du in langen Zügen
Am Quelle trankst, so wisse:
Gering war deine Wonne gegen meine,
Wenn ihren Mund ich küßte.¹

Von demselben ist das Epigramm:

Mit den großen schwarzen Augen
Mir berückte sie Geist und Sinn;
Um ihr mein Verlangen zu künden,
Sandt' ich die Unterhändlerin.

1) Amari, Storia II, 519.

Und sieh da! begehende, leise
Wie die Lampe den Saft vom Mohn
An sich saugt — führt an der Rechten
Sie mir heran die Liebliche schon.')

Von Ibn Lazi, einem Sicilianer, der durch gram-
matische Schriften, Episteln und Gedichte berühmt
war, besitzen wir eine Anzahl Epigramme, darunter
folgende:

1.

Mögen sie schmä'h'n, nicht kümmere dich
Um die schalen Gefellen!
Wenn ein Hund dich anbellt, sprich,
Willst du wieder bellen?

2.

Ihr tadelt mich, daß ich die Menschen fliehe
Und mich zurück in die Einsamkeit ziehe;
Aber wißt! mit Vipern und Schlangen
Zu leben hab' ich kein Verlangen.

1) Bibl. Arabo Sicula 590. „Je mehr sich die Sitten der Muhammeda-
ner verfeinerten, desto mehr wurde es für unpassend gehalten, mündlich oder
schriftlich Anspielungen auf das Geschlecht zu machen. Es wurde daher not-
wendig, bei der Schilderung des geliebten Gegenstandes sowohl die Zeitwörter
als die Adjective im Masculinum zu setzen. Was die Eifersucht der Sitten
gefordert und dann der gute Ton angenommen hatte, ward nachher allgemeiner
Gebrauch. Noch heute dürfen die Straßensänger von Cairo in ihren Liedern,
sobald von Liebe die Rede ist, nur das Masculinum anwenden, sonst würde die
öffentliche Moral Anstoß daran nehmen.“ Glanz im Journ. asiat. 1839, I, 177.
Es nun dieser Gebrauch so weit geht, um meine Auffassung des obigen Epi-
gramms zu rechtfertigen, oder ob die Deutung, die ihm Hamart giebt, die allein
zulässige ist, mögen Kenner entscheiden.

3.

Auf einen Musiker.

Wenn er singt, so ist's als fielen
Ueber dich her die sieben Plagen;
Spielt er die Laute, so fühlst du Lust,
Sie auf dem Rücken ihm zu zer schlagen.

4.

Auf einen Schwäher.

Er bietet in Worten dir tausend Geschenke,
Doch gibt dir nimmer, was er dir bot;
Nicht zähle der Freund auf sein Versprechen,
Nicht fürchte sein Feind sich, wenn er droht.

5.

Auf einen Geizigen.

Ich trat zum Besuche bei ihm ein,
Zu plaudern war mein einziger Zweck;
Er aber glaubte, um Geld zu leih'n
Sei ich gekommen und starb vor Schreck.

6.

Auf einen Händer.

Lang ihn ertrug ich und dachte: der Himmel
Wird andern Sinn ins Herz ihm stößen;
Allein seitdem er ein Weib sich genommen
Angst hab' ich vor seinen Hörnerstößen.

Von einem anderen Sicilianer sind die bitteren Verse:

Das Gute ist unter den Menschen ein Quell,
Der schnell versiegt und verronnen ist,
Während das Böse ein überflutender
Uner schöpflicher Brunnen ist.¹⁾

Ein Dichter, der von seinem Geburtsort den Namen Bellanobi führte, dichtete auf den Tod seiner Mutter eine Elegie, aus welcher folgende Stelle:

Beste, heiligste der Mütter,
Nun durch dich, die mir so theuer,
Krankt mein Herz an einer Wunde,
Welche heißer brennt, als Feuer.
Orient und Occident,
Kaum so weit sind sie geschieden,
Wie nun wir; und dennoch ruhest du
Hier mir nahe — ruh in Frieden!
O daß von des Himmels Höhe
Fort und fort aus regenvollen
Wolken Feuchte niederrinne
Ueber deines Grabes Schollen!
Und indeß die Wolken weinend
Ihre Thränen niedergießen,
Mögen lächelnd aus der Gruft
Solche Frühlingsblumen sprechen!

1) Bibl. arabo-sicula 280. Amari, Storia 536 R. 544. 539.

Eines großen Rufes als Dichter genosß Abul
Arab. Bei der Eroberung Siciliens durch die Nor-
mannen wollte er sich dem fremden Joche nicht un-
terwerfen und wanderte aus, indem er sagte, nicht
er verlasse sein Vaterland, sondern sein Vaterland ihn:

Wie folgt' ich den Verheißungen, die dennoch nur be-
trügen?

Den graden ehrenvollen Pfad zu geh'n soll mir genügen,
Wohin nun nehm' ich meinen Weg? ich sinne nach und
schwankte;

Bald steht nach Osten mir und bald nach Westen der
Gedanke;

Doch fort muß ich, das ist die Noth, der ich mich nicht
entreiß,

Die schwer mir wird, wie dem Kameel der Wüstenzug,
der heiße.

Kuß! meine Seele, laß dich nicht vom Muthmut über-
mannen!

Er ist ein trauriger Genosß, drum mußt du ihn ver-
kannnen.

Da mich die Heimat nun verläßt, geknechtet von den
Christen,

Wähl' ich zur Wohnung mir den Horst, in dem die Ad-
ler nisten.

Die Erde gab mir ja das Sein; drum gelt' an jedem
Strand mir

Fortan als Bruder jeder Mensch, die Welt als Vater-
land mir.¹⁾

1) Bibl. Arab. Sic. 609.

Al Motamid, König von Sevilla, bot ihm einen Zufluchtsort an seinem Hofe, sandte ihm eine Geldsumme für die Reise und blieb ihm immer ein huldvoller Gönner. Einst befand sich der Sicilianer im Saale des Königs, als eine Anzahl von Goldstücken, die eben geprägt waren, aus der Münze gebracht wurde; Motamid gab dem Dichter zwei Beutel davon, allein dieser, noch nicht zufrieden mit dem Geschenk, heftete sein Auge auf einige Statuetten von Ambra, die in dem Saale standen, namentlich auf eine darunter, welche mit Perlen besetzt war und ein Kameel vorstellte. „Aber, Gebieter, sagte er zuletzt, um diese Goldlast zu tragen, ist mir ein Kameel nöthig.“ Der König lächelte und schenkte ihm die Statuette.

Ibn Katta war Verfasser von vielen grammatischen und historischen Schriften, darunter auch einer Geschichte von Sicilien, so wie Herausgeber der schon erwähnten Anthologie aus den Werken von 170 sicilianischen Dichtern. Auch er verließ beim Einbruch der Normannen die Insel. Als Probe seiner Verse können die folgenden dienen, aus denen sich (was übrigens auch aus anderen Beweisstücken hervorgeht) schließen läßt, daß es auch in dem grünen Sicilien Sitte blieb, die Kassiden mit Bildern des Wüstenlebens anzufüllen und in ihrem Eingang über verlassene Beduinencampes, zerstörte Wohnstätten der Geliebten Thränen zu vergießen:

Nicht verbring mit Dieberei'n
Deine Lebenstage;
Nicht um Soda's Grausamkeit
Oder Roma's Klage!

In der Wüste weine nicht
Ueber Zagertrümmern!
Waja's öde Wohnung laß
Nicht dein Herz bekümmern!

Eins nur, Eines soll der Mensch
Suchen und erstreben;
Aber seiner Sünden Schmach
Wird ihn überleben.')

Nicht alle Dichter Siciliens folgten übrigens den genannten in die freiwillige Verbannung. Vielmehr blühte die arabische Poesie auch noch am Hofe Roger's und seiner Nachfolger. Mehrere Proben derselben, besonders Gedichte, in denen die Lustschlösser der Normannenkönige verherrlicht werden, haben sich erhalten. Aus einer Kasside, welche Ibn Omar aus Butera zum Preise Roger's verfasste, sind die Verse:

Den Becher laß im Kreise geh'n,
Gefüllt mit flüssigen Rubinen,
Und laß vom Frühroth bis zur Nacht
Dich mit dem feur'gen Trank bedienen!
Erlaube dich am Weingenuß,
Indeß der Laute Saiten klingen

1) Ibn Chautan.

Und du der Sänger Lieder hörst,
Die sie mit Nabek's Kunst dir singen.
Nichts besser, als Siciliens Wein,
Um sich vor Sorgen zu bewahren;
Trink denn in deinem Reich, vor dem
Nichts sind die Reiche der Csaren!

In diesem Gedichte waren weiter die Prachtgebäude Palermo's besungen; allein nur die Stelle zum Lobe des Schlosses Mansurija (die Siegreiche) ist noch vorhanden:

Im den Palaſt des Sieges hier
Mit ſeinen Zinnen vor dir ragen!
Die Wenue hat ihn auserwählt,
In ihm den Wohnſitz aufzuſchlagen.
Betrachte ſtaunend dieſen Bau,
An dem ſich jedes Auge weidet!
Nicht nennen kannſt du einen Reiz,
Mit welchem Gott ihn nicht beſcheidet.
Und dieſes Luſthaus¹⁾, herrlicher,
Als ſonſt auf Erden ein Gebäude!
Und dieſer Pain, die Zier der Welt,
Mit ſeinem Grun und Duſtgeſtude!
Die Löwen dort am Brunnen ſieh!
So lauter ſink, ſo rein die Wellen,

1) Malab, Spielplatz, daher auch Theater. Man könnte nun zwar hier an ein antikes Theater denken, das damals noch geſtanden, allein aus Ibn Dſchudale 236 ſcheint mir hervorzugehen, daſ das Wort auch ein „Luſthaus“ bedeutet.

Die sie aus ihren Rachen spei'n,
Wie nur im Paradies die Quellen.

Mit leuchtenden Gewändern hat,
Und einem Glanz wie von Juwelen
Der Frühling dieses Schloß geschmückt
In seinen Höfen, seinen Sälen.

Beim Morgenroth wie Abends, wenn
Ins Meer die Sonnenstrahlen tauchen,
Durchathmet sie ein frischer Ost
Mit seinen balsamduft'gen Hauchen.

Durch besondere Anmut zeichnet sich ein Gedicht aus, in welchem Abdurrahman aus Trapani die Villa Savara bei Palermo (jetzt *Maro dolce*) besungen hat:

O welche Aussicht bietest du, Savara, Schloß der
Schlösser!

Du wonnevoller Aufenthalt am Rand der zwei Ge-
wässer!

Neunfach in Nähe, welche hell durchs Grün der Bäume
leuchten,

Vertheilt das Wasser sich, um dir die Gärten zu be-
feuchten.

Die Liebe trinkt aus deinen See'n ein wonniges Be-
hagen,

An deinem Strome hat ihr Zelt die Wollust aufge-
schlagen.

Nichts schön'res als der See, an dem die beiden Pal-
men stehen,

Und als das Lusthaus über ihm ward auf der Welt
gesehen.
Zwei Wasserstrahlen sprüh'n empor, und gleich Juwelen
blinken
Die Tropfen, wie sie wiederum in's Becken niedersin-
ken;
Mit Lächeln neigen sich zu ihm die Bäume an den
Seiten,
Als wollten sie die Fische schau'n, die durch das Was-
ser gleiten,
Und während unten in der Flut die Seebewohner
schwimmen,
Erschallen oben in dem Laub der Vögel munt're Stim-
men.
O! auf der Insel welche Pracht! wie die Orangen
glühen,
Und aus dem Laube von Smaragd hervor gleich Flam-
men sprühen.
Vleich schimmert die Citrone dort gleich einem Herzbe-
trübten,
Wenn einsam er die Nacht durchweint, entfernt von
der Geliebten.
Vergleichbar ist das Palmenpaar dort auf dem Wall,
dem hohen,
Zwei Liebenden, die vor dem Feind um Schutz dorthin
gesflohen;
Nein, Liebenden vergleich' ich sie, die stolz empor sich
richten,
Um jeden Argwohn und Verdacht hochsinnig zu ver-
nichten!

Ihr Palmen von Palermo's Strand! mag immerdar
mit lauen,
Mit milden Regengüssen euch des Himmels Huld be-
stauen!
Laß' euch das Schickial nichts von dem, was ihr ersehnt,
entbehren,
Möge es, indeß das Unheil schläft, euch jeden Wunsch
gewähren!
Blüht, Bäume, fort und fort und gönnt der Liebe sanf-
ten Schatten,
Indeß die Freundin mit dem Freund ausruht auf die-
sen Matten! — ')

Auf den Tod eines Sohnes von Keger dichtete
Abu Daw die nachstehende Elegie:

Thränen strömen; und zerfließen Augen nicht und Augen-
lider?
Klagen tönen! und zerschmelzen nicht die Herzen und
die Glieder?
Trauernd birgt der helle Mond sich, und die Erde sinkt
in Nacht,
Und die Säulen drohen Einsturz, drauf sich stützen Ruhm
und Macht.
O daß eben, als in Schönheit er und Glanzesfülle
stand,
Als erhöht durch ihn die Hoheit wurde und sein Va-
terland,

1) Bibl. arabo-sicula 564.

Daß ihn eben da in voller Herrlichkeit das Schicksal
raubte!

Thor, wer das verrätherische anders je als treulos glaubte!
So des Himmels Ronde; wenn sie eben voll im Glanze
funkeln,

Müssen nach des Schicksals Willen sie verschwindend sich
verdunkeln.

Werth ist er, daß du ihm Thränen nachweinst, die im
Niederfallen

Auf den Wangen über lauter Perlen rinnen und Ko-
rallen.

Unermessn ist die Trauer; Seelen kranken, Herzen bre-
chen;

Nah und Ferner mischen sich in Klagen und in Thrä-
nenbüschen;

Ihn beweinen seine Zelte, Schlösser, Schwerter, Wurf-
geschosse,

Und zu Seufzern wandelt sich das Wiehern der gezäum-
ten Roffe;

Ihn beklagt im Hain die Taube, und die Zweige in
den Hainen,

Wüßten sie von seinem Tode, würden ihn vor ihr be-
weinen.

O um dich und deine Trauer! Wo bei solchem Schick-
salsschlag

Läßt Geduld und Trost sich finden, daß man ihn ertra-
gen mag?

Jener Tag, an dem er hinsank, war ein Schreckenstag
fürwahr;

Neugeborenen Kindern wurde vor Entsetzen bleich das Haar;

Da es schien, des jüngsten Tages Herold bliese die Trom-
mete
Und als ob ein Sturm die Menschen wirbelnd durch-
einander wehte;
Für das wogende Getümmel ward der Erdenraum zu
eng,
Männer mengten haufenweise sich mit Weibern im Ge-
dräng;
Nicht Gewänder nur, die Herzen selbst zerrissen, bang
verzagten
Alle Seelen und Gemüther, und die Nachtigallen klagten,
Und in Trauerkleidern wurden rabenschwarz die Men-
schenschaaren,
Die vorher in Festgewanden taubenweiß gewesen wa-
ren.¹⁾

1) Bibl. arabo-sicula 601.

XIII.

Neben der Kunsdichtung hatten die spanischen Araber, wie hierüber kein Zweifel bestehen kann, eine Volkspoesie; ¹⁾ selbst wenn sich keine Reste derselben erhalten hätten, würde sich ihre Existenz durch die Zeugnisse muhammedanischer sowohl als christlicher Schriftsteller beweisen lassen. Kazvini erzählt, in der Umgegend der Stadt Silves mache fast Jedermann Verse und wenn man den Landmann hinter dem Pfluge auffordere, ein Gedicht zu recitiren, improvisire er sogleich über welches Thema man wolle. ²⁾ Volksmäßig wie diese müssen auch die Verse gewesen sein, auf welche sich der Erzpriester von Hita bezieht, indem er von Tanzliedern und Gassenhauern, die er für maurische und jüdische Sängerinnen gedichtet, spricht, auch die Instrumente aufzählt, welche nicht zur Begleitung der arabischen Gesänge taugten. ³⁾ Noch spät, als die arabische Schriftsprache unter den unglücklichen Moriscos längst außer Brauch war,

1) Dony, recherches, 2. Ausgabe II, Anhang C. LXX.

2) Kazvini's Kosmographie II, 364.

3) Coleccion de Sanchez, Paris 1642, pag. 508.

verbot die Inquisition ihnen das Singen maurischer Gefänge, die also unstreitig im Volksdialect waren.¹⁾

Sogar von den zahllosen geschriebenen Werken der Araber ist nur ein sehr geringer Theil auf unsere Zeit gekommen; nachdem schon in den Verheerungen der afrikanischen Eroberer, dann der Christen, ihre herrlichen Bibliotheken zu Grunde gegangen, wurden die Reste der muhammedanischen Bücher, die sich noch auf der Halbinsel fanden, durch die fanatische Wuth der Sieger den Flammen Preis gegeben, und nur solche, die ein günstiger Zufall barg oder die schon früher ihren Weg nach Afrika und dem Orient gefunden hatten, sind der großen Zerstörung entgangen. Viel ungünstiger noch, als für die schriftlichen Denkmäler der Literatur mußte das Schicksal, welches das Volk aus seinen alten Wohnsitzen vertrieb und als Nation vernichtete, für die populären Lieder sein, die ihrer Natur nach nur von Munde zu Munde zingen, oder wenigstens selten durch die Schrift festgehalten wurden; und es könnte uns nicht Wunder nehmen, wenn sie sämmtlich spurlos verschwunden wären. Dem ist jedoch nicht so; mehrere derselben haben sich erhalten. Folgendes, von Malakari aufbewahrte, Gedicht z. B. trägt ganz volkmäßigen Charakter. Zu dessen Verständniß muß vorausgeschickt werden, daß es in den letzten Zeiten

1) G. das Delations-Geist der Inquisition bei Florents im Anhang, Vol. I. c. XI.

des Königreichs Granada verfaßt ist, als Stadt und
Land schwer von Kriegsdrangsalen heimgesucht wa-
ren:

Noch flammt die Liebe, so wie zuvor,
Weit hin leuchtenden Strahls,
Doch wo sind nun die Geliebten hin,
Die Freunde von ehemals?

Wohin, wohin verschwanden sie nun,
Die Feste vergangener Tage?
Wohin die Speisen, die uns gelabt
Bei Schmaus und frohem Gelage?

Wo ist es nun das Käsegericht,
Dem Alle waren gewogen
Und, wenn es erschien in der Gäste Kreis,
Die Herzen entgegenstiegen?

Wo ist die Misch, die treffliche, nun,
Gefüllt in mächtige Töpfe
Und über den körnigen Reis alsdann
Gegossen in Speisenäpfe.

Und wo ist das Fleisch, mit duft'gem Muskat
Zum Wohlgeschmacke gemengt,
Dann über ledernde Scheite Holz
In Kesseln zum Kochen gehängt?

Und wo die Pante, die summend erscholl
In frohlichen Melodien,
Indeh wetteifernd dazwischen erklang
Mit der Pauke das Tamburin?

Da tönten Lieder der süßesten Art
Von der Versammelten Munde

Und Sänger von Nabeds und Jirjabs Kunst
Verschnten die festliche Kunde.

Der Kurzweil ward und dem fröhlichen Spiel
Als bald gebrochen das Siegel
Und vor dem Blick des Verlangens schloß
Die Thüre fortan kein Riegel.

Dem Ernste rief man: hebe dich fort,
Bevor man das Kleid dir entreißt!
Und was ein Jeder nur wünschte und sann,
Erfüllen durft' er es dreist.

Wenn Einer die Zügel auch schießen ließ,
Ihn wagte zu tadeln Keiner!
Nicht doch! kein Hüter war aufgestellt,
Ihn zu bewachen nicht Einer.

Es wurden der Lust die Bande gelöst,
Ihr preßte man aus die Traube;
Der ganze Garten war rings geschmückt
Mit Blüthen und grnendem Laube.

Hoch ragten mit ihren Wipfeln empor
Die Bäume, dem Boden entsprossen;
Wie Freunde standen sie da gestellt,
Wie traute Jugendgenossen.

Die eigene Schönheit staunen sie an,
Wenn sich ihre Blüthen entfalten,
Die Bräute, die nur im schönen Mai
Und im Juni Hochzeit halten.

Und wenn sie die frischen Datteln dir
Von den Zweigen entgegenstrecken,
Dann glaubt dein Auge, Rubine zu schau'n,
Dein Mund glaubt Syrup zu schmecken.

Weh! weh! mich trog ein täuschender Bliß!
Im Unglück, das uns getroffen
Ist solche Lust selbst den Großen verwehrt;
Wie kann der Geringe sie hoffen?

Das Schicksal versagt uns die Bonnen von einst,
Wir sehnen umsonst sie zurück;
Stets wünscht sich der Mensch den Sieg, doch stets
Siegt über ihn das Geschick.¹⁾

Auch folgender Stoßseufzer aus der Zeit, als
Granada von den Christen belagert wurde, ist wohl
hierher zu rechnen:

Vom Hinkenschalle, vom Trommelschlage
Nun werden erschreckt wir alle Tage;
Nichts Anderes steht uns hinfert bevor,
Als steter Kampf und Kriegesplage.
Gebrochen hab' ich den Arm, o Herr!
Du richt ihn mir ein, weil sonst ich verzage!
Nimm nicht von mir hinweg die Geduld,
Damit ich wie einen Harnisch sie trage!²⁾

Besonders aber kommen in dieser Hinsicht zwei
Liederarten in Betracht, welche, in Spanien erfunden,
mit großem Beifall aufgenommen und mit außer-
ordentlichem Eifer cultivirt wurden, das Zadschal
(Klanggedicht) und das Muwaschaha (Gürtelge-

1) Alfarriz II, 432.

2) Derf. II, 433.

dicht).¹⁾ Das unterscheidende Kennzeichen beider in der Form ist, daß ein Reim oder Reimcomplex in einer Einleitungstrophe, welche man auch das Thema nennen könnte, auftritt, dann von anderen Reimen unterbrochen wird, aber am Ende jeder Strophe wiederkehrt und den Schluß des Ganzen bildet.²⁾ Indessen kommen auch Beispiele vor, daß die Einleitungstrophe wegfällt, während das Gedicht im Uebrigen ganz die nämliche Structur hat und alle Strophen durch den nämlichen Endreim mit einander verbunden sind.³⁾ Die Anordnung im Einzelnen und die Wahl des Metrums bleibt dem Belieben des Dichters anheimgestellt. Daß das Zadschal der Volkspoesie angehört, ist schon deshalb gewiß, weil die uns aufbewahrten derartigen Lieder in der Bulgärsprache geschrieben sind und größtentheils in ihrem Versbau nicht mehr den Gesetzen der Quantität folgen, welche in der Kunstpoesie streng beobachtet werden, sondern denselben nur nach dem Accent regeln. Vom Muwajjaha bestätigt dasselbe die Aeußerung eines arabischen Schriftstellers, in gebun-

1) Ibn Chalkun's *Urelegmena* III, 390 und 404. — *Maftari* II, 103 u. 144. Nach der Analogie von „*Benett*“ u. s. w. behandle ich die Namen dieser beiden Dichtformen als *Reute*, wie wir uns auch schon gewöhnt haben „das *Geset*“ zu sagen.

2) Hiermit stimmen alle, bei *Maftari* unter diesen Namen verzeichneten Gedichte überein. Von denen, welche Ibn Chalkun anführte, lassen einige das begründete Merkmal deshalb nicht erkennen, weil sie nur fragmentarisch mitgetheilt sind.

3) So das Gedicht in *Catalogus Codicum Orientalium Bibliothecae Academicae Lugduno Batavae* II, 103.

denen Büchern von dauerndem Werthe gönne man solchen Gedichten keinen Platz.¹⁾ Aus diesem Ausspruch läßt sich zugleich schließen, daß die Schriftsteller, welche es der Mühe werth hielten dergleichen Volkslieder aufzubewahren, gerade diejenigen gewählt haben werden, welche sich am meisten dem kunstmäßigen Charakter näherten. Wie beide Gattungen sich unterscheiden, möchte schwer zu sagen sein, denn beide haben in der ganzen Structur die größte Aehnlichkeit mit einander.²⁾

Die Nachbildung der Form dieser Gedichte wird nur bei beträchtlich freier Behandlung des Textes ermöglicht; unter solcher Vergünstigung liefere ich hier die ersten Beispiele eines Zadschal und eines Mawaschaba in deutscher Sprache.

Zadschal.

O Himmel, wo treff' ich sie nur?
Nicht hat sie des Freundes Aht;
Sie ist so fröhde, so theu
Und stets von Hüttern bewacht.

1) Abth. Nacht S. 63.

2) Die Annahme freitragt (Zusstellung der Arab. Verskunst, 459) ein bestimmtes altarabisches Metrum sei das Merkmal des Zadschal, ist offenbar irrig, da gerade viele dieser Gedichte sich ganz von den Regeln der klassischen Metrik frei machen.

Um Ort, wo die Liebliche weilt,
Zu weilen, wann wird mir das Glück?
Wie oft ich sie grüßen mag,
Raum gibt sie den Gruß mir zurück.
Du hast dich in Noth, o mein Herz,
Gestürzt und in Mißgeschick!
Daß du der Bedrängniß erlagst,
Wie oft schon hab' ichs gedacht,
Denn wer erliegt nicht zuletzt
Im Wirbel und Toben der Schlacht?

Um's Himmelswillen, mein Lieb,
Laß ab, laß ab von der Flucht,
Und komm, noch heute mit mir
Zu pflücken der Freude Frucht!
Den Becher zu leeren, laß
Uns gehen zur Stromthalschlucht!
O komm! Wo die Mühlen steh'n,¹⁾
Wo grünend die Wiese lacht
Dort sei in Jubel und Lust
Der Tag von uns Beiden verbracht!

Und willst du anderen Ort,
Komm, wo sich das Schöpfrad dreht,
Zum Schlosse Kufasa komm,
An den Fluß, zum Gartenbeet!
Wie Feuer brennt, mich der Wein,
Wenn mein Liebchen nicht mit mir geht!

1) Dies bezieht sich, wie Mallari (a. a. O.) auf Vergnügungsorte in der Um-
gegend von Gorbass.

Schon hat mich die Liebe zu dir
Fremd meinen Verwandten gemacht;
Ich sehe, wo du mir fehlst,
Nur finstere Todesnacht.

Vertraue auf Gott, mein Lieb,
Und lasse dir lähn ein Herz!
Bei meinem Gelose, Kind,
Bei meinem Liebesgeschertz
Schlag deine Blicke nicht scheu
Und verlegen bodenwärts!
Wenn dich ein Feind auch gewahrt
Fliehn wird er! scheuch den Verdacht
Und mach ein ernstes Gesicht,
Wie beim Beten der Prediger macht.

O Wunder, wie mir geschieht!
Hat Wahnsinn den Geist mir verwirrt,
Dah er zu Unmöglichem sich
Im Hoffen und Streben verirrt?
Doch schwer ist die Bürde, wovon
Das Herz belastet mir wird;
Die Trennung von meinem Lieb
Zu tragen nicht hab' ich die Nacht
Vereine mit ihm mich, o Herr,
So steh' ich bei Tag und Nacht.')

M u w a s h a h a.

Die Becher laßt kreisen, und daß ihr kein Fest
Mir nicht des goldenen Trunkes vergeßt!

Erlaßt an dem alten Wein euch beim Mahle!

Ist's doch, wie er sprudelt und schäumt in der Schale,

Als ob sie von Perlen bläse und strahle;

Ist's doch, als wäre der Trank für dies Fest

Aus der Plejadentraube gepreßt!

So reicht ihn herum denn bei munterm Gesängen,

Hier auf dem Rasen, wo Blüthen sich drängen

Und Tropfen von Thau an den Gräsern hängen,

Von duftendem Thau, der rings das Geäst

Und die Halme, Kühlung verbreitend, näßt.

Ein Mädchen macht in dem Garten die Runde

Ich küßte die Schöne mit glühendem Munde

Und sagte: gepriesen die glückliche Stunde!

Auf leeren wir, eh uns das Leben verläßt,

Die Becher der Freude bis auf den Rest!')

Anderer hieher gehörige Beispiele werden später
ihren Platz finden, wenn wir die Dichtkunst der Ara-
ber in ihren Verührungen mit der Poesie der christ-
lichen Völker Europa's zu betrachten haben.

1) Orangerie Z. 202.

Das Murajschaha wurde schon im neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung von einem Dichter am Hofe des Emirs Abdallah erfunden; von ihm überkam Ibn Abd Nebbihi, der Zeitgenosse Abdurrahman's III. diese Dichtform; ¹⁾ später in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts zeichneten sich besonders Ibn Bali (gest. 1145) und Ibn Zohr darin aus. ²⁾ Das Zadschal kam zur Zeit der Murabiten in Brauch. ³⁾ Hiermit ist die Annahme beseitigt, die Araber hätten erst, nachdem sie mit den Liedern der Spanier bekannt geworden, es versucht, auch in dieser Weise und in der Umgangssprache zu dichten. Diese Annahme beruht überdies auf der Voraussetzung, es könne ein Volk ohne Volkspoesie existirt haben, während genaue Forschung doch überall, bei den rohesten Stämmen wie bei übercivilisirten Nationen, eine solche entdeckt und nur die größere oder geringere Verbreitung und Ausbildung derselben in Frage kommen kann. Was die der spanischen Araber betrifft, so werden unsere spärlichen Notizen über sie in etwas durch verschiedene Gedichte von der Form des Zadschal ergänzt, deren Entstehung auf spanischem Boden sich freilich nicht beweisen läßt, die aber einen Rückschuß auf das Land erlauben, in welchem die ganze Gattung ihren Ursprung nahm. Das erste

1) Ibn Chaldun, *Belegnamen* III, 298.

2) *Wakfs* III, 494 und Ibn Chaldun *St. Ibn Zohr*.

3) Ibn Chaldun III, 404.

derselben¹⁾), woraus ein Paar Verse zur Probe, schildert den jüngsten Tag und seine Schrecken:

Nach Gottes Willen wird es einst geschehen,
Dah' leer die Wohnungen und Häuser stehen;
An Israil wird der Befehl ergehen,
Zu tilgen was da lebt auf Erden.

Ein allgemeines Sterben wird beginnen;
Die Menschen werden nicht und nicht die Dschinnen,
Die Thiere und die Vögel nicht entrinnen
Und Sonn' und Mond verdunkelt werden.

Wichtiger sind die beiden anderen Gedichte, weil sie zeigen, daß Sänger oder Declamatoren, ähnlich den mittelalterlichen Jongleuren, vor einer Volksmenge, die sich um sie sammelte, Gedichte von der Gattung des Jadschal recitirten, und zwar solche, die nicht bloß lyrischen Inhalts waren. In dem einen fordert der Sänger seine edlen und trefflichen Zuhörer auf, ihm ein Ohr zu leihen, indem er ihnen ein Liebesabenteuer erzählen wolle. Dann fährt er forte „ich führte ein einsames und dürftiges Leben; da sah ich einst an einem Freitage ein vornehmes und schönes Mädchen, von vier Dienerinnen umgeben, lustwandeln. Der Anblick füllte mich sogleich mit Liebes-

1) Catal. Bibl. Lugd. Bat. ed. Dony, B. II, S. 101, 102, 103. Der Verfasser des einen dieser Gedichte sagt, er sei in der Gegend von Jatta zu Hause. Wo liegt dieses Jatta? Von einem in Aegypten, unterhalb von Sais gelegenen Orte dieses Namens habe ich Nichts in Ibn Chaldun's Geographien I, 309.

verlangen und ich redete eine der Dienerinnen an, welche mir sagte, ihre Gebieterin sei die Tochter des Emirs Schaban. Während ich die Mädchen begleitete, fragte ihre Herrin, wer ich sei. Ich antwortete, der Emir Schaban sei mein Schuldner; zugleich erzählte ich von meinen unermesslichen Reichtümern, meinen Rossen, Sklaven und prächtigen Palästen. Das Mädchen antwortete, sie könnte nicht glauben, daß ich die Unwahrheit sagte, und als ich sie um die Erlaubniß bat, sie nach Hause begleiten zu dürfen, gab sie endlich nach. Bald waren wir wie ein Leib und eine Seele; ihr mundeten meine Küsse, mir noch mehr die ihrigen. Nachdem ich so zum Ziel meiner Wünsche gelangt war, fragte mich das Mädchen nach den Schönen, von denen ich erzählt hätte; da sagte ich: Ich besitze nichts; ich bin ein Dichter, der Verse mißt, aber kein Gold; doch werde ich dich in meinen Liedern verherrlichen." Nach dieser Erzählung geht der Dichter zum Lobe des Propheten über, gibt dann seinen Namen und seine Heimat an, rühmt sich, daß er manche Kasside und manches Zadschal gedichtet, und schließt endlich mit den Worten: o Volk von Jesta! wenn ich dereinst im Grabe liege, steht, so oft ihr meiner gedenkt, Gott um Vergebung meiner Sünden an!

Das zweite Verstück, das sich durch seinen Titel als Erzählung ankündigt, berichtet gleichfalls von dem nächtlichen Besuche bei einer Schönen. Aus

einer Stelle desselben scheint hervorzugehen, daß derjenige, der es versagte, von den Zuhörern Geld einsammelte.

In diesen Gedichten haben wir also nicht bloß interessante Proben der Volkspoesie vor uns, sondern sie liefern zugleich einen Beweis für die Irrigkeit der Annahme, als seien den Arabern alle Dichtungsformen außer der lyrischen fremd geblieben. So werden wir denn auf Erörterung der Frage geführt, in welcher Ausdehnung die arabishe Poesie, speciell der spanische Zweig derselben, auch das erzählende Element in sich aufgenommen.

Wie nach Tacitus Lieder den alten Germanen als einzige Erinnerungsmale der Vergangenheit dienten, so hatten nach Sojuti die Araber vor Muhammed keine anderen Geschichtsfunden, als ihre kleinen Gedichte. „Wenn, sagt er, ein Beduine ein historisches Ereigniß vor Zuhörern erzählte, für welche dasselbe neu war, so wurde er regelmäÙig aufgefordert, irgend einen Vers zur Beglaubigung des berichteten Vorfalles anzuführen.“¹⁾ Erzählende Prosa mit eingewebten Gedichten, auf deren Zeugniß sie sich berief, denen aber auch sie wieder zur Erläuterung diene, bildete also die älteste Form der Ueberslieferung und, so lange die Schrift noch nicht zum Mittel der Aufbewahrung dienen konnte, die einzige.

1) Etrenel, premiere lettre p. 2.

Allein auch nachdem sich die Schreibkunst verbreitet hatte, dauerte eine derartige mündliche Tradition fort; Verse lyrischen Charakters, vom Augenblick eingegeben und sich auf eine bestimmte Situation beziehend, gingen mit einem erklärenden Bericht über die Umstände, welche sie hervorgerufen, von Mund zu Munde und eine eigene Menschenklasse, die schon früher genannten *Ruwah* (Singular: *Rawi*), d. h. Hersager oder Erzähler, ließen es sich angelegen sein, denkwürdige Begebenheiten in diesem Gemisch von Vers und Prosa vorzutragen und unter das Volk zu bringen. Diese Leute rühmten sich eines so erstaunlichen Gedächtnisses, daß sie nicht allein die Gedichte, sondern auch den erzählenden Theil Wort für Wort so zu wiederholen behaupteten, wie sie dieselben von älteren Scheichs, und diese wieder von ihren Vorgängern vernommen. Eine große Menge solcher Erzählungen von den Kämpfen und Abenteuern der Wüsten-Araber wurde von einem Zeitgenossen des Harun Arraschid gesammelt und ist uns durch den Andalusier Ibn Abd Rebbihi, Hofdichter Abdurrahman's III., erhalten worden.

Allein mag auch dieser oder jener *Rawi* gewissenhaft genug gewesen sein, die Thatsachen ohne jeglichen eigenen Zusatz mit den Worten ihrer Gewährsmänner zu wiederholen, so läßt sich doch unmöglich an eine solche Gewissenhaftigkeit bei Allen und durch alle Generationen hindurch denken. Unstreitig wird

mancher Erzähler der Versuchung erliegen sein, die Begebenheiten nicht so darzustellen, wie sie wirklich geschehen, sondern so, wie sie hätten geschehen müssen, um das Interesse der Zuhörer besonders lebhaft zu erregen. Wenn ein solcher Proceß selbst bei der Ausbildung der eigentlichen Epen überall thätig gewesen ist, so konnte er hier noch weniger ausbleiben; dort handelte es sich nur um das Festhalten von Versen, welche schon an sich das Gedächtniß unterstützten, und doch griffen die Rhapsoden, Form und Stoff umgestaltend, selbstthätig in die Dichtung ein; hier dagegen sollte das viel Schwerere geleistet werden, Prosa in der Erinnerung zu bewahren, und der Erzähler mußte bald inne werden, daß Bereicherung und Umbildung der überlieferten Thatfachen durch eigene Erfindung nicht nur leichter, sondern auch beschönernder sei, als bloßer Vortrag des Gelernten. Ein Uebergang der Geschichte in Sage konnte auf diese Weise nicht ausbleiben, und daß derselbe wirklich Statt gefunden, davon liefert die arabische Literaturgeschichte ein auffallendes Beispiel in dem Buche von den Thaten des Antara. Diese große Sammlung von Sagen, die sich auf den Helden und Dichter Antara beziehen, beruht, ihrem Kern nach auf bekannten, im Buche der Gesänge und dem Commentar zu den Muallakat aufbewahrten historischen Thaten; die Erzählungsweise ist die vorhin geschilderte, ein Bericht von den Thaten des Helden mit einge-

flachtenen Gedichten, die er bei der und jener Gelegenheit gesprochen. Vermuthlich hielt man sich anfänglich treu an die Worte des ersten Erzählers; allein, während die Verse, die sich leichter behalten ließen und mit denen wegen ihrer Kunstmäßigkeit auch nicht wohl zu wetteifern war, größtentheils unverändert blieben, wurde die berichtende Prosa in ihrem Fortgang von Mund zu Munde vielfach umgewandelt. Nicht nur nahm sie an vielen Stellen eine rhythmische Gestalt an und schmückte sich mit Reimen, sondern auch ihr Inhalt hatte mannigfache Zusätze und Umbildungen zu erfahren; die Erzähler suchten dem schon Bekannten neue Reize zu verleihen und den Stoff durch eigene Erfindung von Abenteuern im Geiste der früheren anziehender zu machen. Derjenige endlich, von dem der Sagencomplex seine jetzige Gestalt empfing und der gemeinhin für den Verfasser des Werkes gilt, stand nur am Schluß einer langen Reihe von Vorgängern, er vollendete das Werk von Jahrhunderten, indem er mit geübter Hand das Zerstreute zusammenfügte. So ist denn in der Erzählung von den Thaten des Antara die Geschichte auf ihrer Wanderung von Geschlecht zu Geschlecht zur Dichtung geworden, und diese trägt in ihrem Entstehungsprozeß wie Charakter wesentliche Merkmale der epischen Poesie an sich, wenngleich ihr zum Epos im vollen Sinne des Wortes Einheit und Geschlossenheit der Form fehlt.

Auch in Spanien pflanzten sich während der ersten Jahrhunderte der arabischen Herrschaft die Kunden des Geschehenen kaum anders als durch Mund und Ohr des Volkes fort; das Bedürfnis, die Geschichte geschrieben zu sehen, machte sich kaum fühlbar, da man sie täglich in den Lagern, auf den Plätzen der Städte, in den Schlössern erzählen hörte.¹⁾ So berufen sich die späteren Historiker bezüglich des während der ersten Jahrhunderte nach der Eroberung Geschehenen auf das Zeugnis der Kuwah oder Erzähler.²⁾ Krieger wußten Vieder und Kunden von den Abenteuern der alten Zeit herzusagen,³⁾ ja Königen selbst rühmte man nach, sie wußten die Poesien und Kriegsthaten der Araber, sowie die Annalen der Chalifen auswendig und seien Recitatoren von Gedichten.⁴⁾ Der Bezir Musa, Hauptmitzglied des geselligen Kreises, welchen der Emir Abdallah zu geistiger Unterhaltung um sich zu versammeln pflegte, wird nicht nur als Dichter und Improvisator, sondern auch als guter Erzähler und als bewandert in der Geschichte der Omajjaden gepriesen.⁵⁾ Am Hofe wurden bei gesellschaftlichen Vereinigungen Gedichte vorgelesen, die Kämpfe der alten Araber so wie sonstige Kriegesgeschichten erzählt und Lehreden auf aus-

1) Topf, Einleitung zum Bagan 2.

2) f. B. Bagan II, 42 und an vielen anderen Stellen.

3) Daf. I, 96.

4) Daf. II, 158 unten.

5) Al Hollat 125.

gezeichnete Thaten gehalten.¹⁾ Man erinnere sich an die, fast bis auf den Wortlaut hiermit übereinstimmende Stelle des Cicero, in welcher gesagt wird, Bei den Gastmälern der alten Römer sei es Sitte gewesen, das Lob berühmter Männer zu singen.²⁾ Wie aus diesen Worten auf die Existenz erzählender Lieder bei den Römern geschlossen worden ist, so wird auch uns der Schluß auf das Vorhandensein epischer Sagen bei den spanischen Arabern nahe gelegt. Denn das Gesetz, wonach die Geschichte, wenn mündlich von Individuum zu Individuum und von Ort zu Ort getragen, in Poesie übergeht, ist unverbrüchlich. Wende man nicht ein, die Zeit, von der hier die Rede ist, sei schon zu historisch gewesen, als daß sie die Bildung einer epischen Tradition hätte gestatten können; selbst während der Kreuzzüge, als sich im Heere der Kreuzfahrer selbst Chronisten befanden, haben sich die Anfänge solcher Tradition gestaltet.

Seit der wichtigen Entdeckung, daß die Geschichte der älteren Zeiten Rom's bei Livius sich auf eine untergegangene Heldenpoesie nicht allein stützt, sondern dieselbe sogar theilweise in sich aufgenommen hat, ist man bei so vielen angeblich historischen Werken der verschiedensten Völker der nämlichen Erscheinung begegnet, daß eine neue derartige Wahrnehmung nicht mehr überraschen kann. In Bezug auf die armen-

1) Al. Hollar 32.

2) Tusc. Quæst. IV, 2.

ische Urgeschichte des Moses von Chorene hat es sich bis zur Evidenz herausgestellt, daß ihr alte Lieder zu Grunde liegen. Skandinavische Sagen, aus Skaldenmund gesammelt, bilden den größten Theil des Stoffes, welchen Saxe Grammaticus in lateinischer Prosa verarbeitet hat. Auf gothischen Heldengedichten beruht das Werk des Jornandes; Lengehardische Gesänge, wenn auch mit veränderten Worten, hat Paulus Diaconus in das seinige verflechten. Eine Fülle untergegangener Romanzen ist uns wenigstens den Umrissen nach in der allgemeinen Chronik Alfens X. erhalten geblieben. Niemand zweifelt mehr, daß Gottfried von Monmouth in seiner Geschichte der britannischen Könige gaelische Lieder aus dem Sagenkreise von Arthur dem Großen umgeschrieben hat. Bis hieher, wo es sich um verhältnißmäßig alte Schriftsteller handelt, wird man sich weniger wundern; aber zu welcher Ausdehnung wächst diese Umwandlung von Poesie in Geschichte, wenn noch Historiker der letzten Jahrhunderte unwillkürlich in die Fußstapfen des Turpin getreten sind, der sein Leben Karls des Großen und Rolands aus romanischen Gedichten, in lateinische Prosa übersezt, zusammenfügte? Dennoch ist dies geschehen. Mariana erzählt treuherzig eine Geschichte von der Vermählung der Infanten von Carrion mit den Töchtern des Eid, welche so deutlich das Gepräge der Volkspoesie trägt, wie nur irgend eine in der Chronica

general; er selbst folgte hier einem Chronisten, aber der letztere hatte irgend einen Romanzenfänger zum Gewährsmann gehabt. Hume endlich nahm in seine englische Geschichte zwei Erzählungen von den Liebschaften Edgar's auf, die er aus Wilhelm von Malmesbury schöpfte, die aber dieser nach alten Balladen verfaßt hatte.

Deffnen wir nun die arabischen Bücher, welche die ältere Geschichte Andalusiens behandeln, so werden wir das Sagenhafte und Poetische vieler der darin enthaltenen Berichte nicht verkennen können. Als Beispiel diene Folgendes. Ibn ul Kutia, der fast ausschließlich aus mündlicher Tradition geschöpft hat,¹⁾ erzählt, wie Musa, der Eroberer Spaniens im Triumph nach Syrien zurückkehrt. In dessen Gefolge befinden sich vierhundert, mit Kronen und goldenen Gürteln geschmückte, Söhne gothischer Fürsten. Als er sich Damaskus nähert, erfährt er, der Chalife Al Welid sei tödtlich erkrankt, und erhält von dem nächsten Thronfolger Suleiman eine Botschaft, welche ihn auffodert, seine Ankunft zu verzögern, weil der neue Chalife seinen Regierungsantritt durch den Einzug des Eroberers von Spanien verherrlichen wolle. Musa jedoch erwidert dem Boten: „Meine Pflicht gebietet mir, ungesäumt weiterzuziehen. Wenn das Schicksal meinen Wohlthäter noch vor meiner An-

1) Vgl. Einleitung zum Tapan, S. 30.

kunft aus dem Leben abrufen sollte, so möge das Verhängte geschehen.“ Er setzt also seinen Weg fort und hält noch vor dem Tode des alten Chalifen seinen Einzug in Damascus. Aber nun droht ihm der Grimm Suleimans. Kaum hat dieser den Thron bestiegen, so läßt er den Musa in Ketten werfen, beschließt, seine Rache auch auf dessen Sohn Abd ul Aziz auszudehnen und sendet Boten nach Andalusien, um ihm dessen Haupt zu bringen. Abd ul Aziz, mit der Wittwe des letzten Gothenkönigs vermählt und als Statthalter in Sevilla residirend, nimmt die Gesandten arglos auf, verrichtet am Morgen nach ihrer Ankunft sein Frühgebet in der Moschee und lies't eben im Mihrab die Sure der Eröffnung, als die ihn Umstehenden plötzlich ihre Säbel ziehen und ihm das Haupt abschlagen, welches dem Chalifen nach Damascus geschickt wird. Dieser hat die Grausamkeit, den Vater des Ermordeten rufen und ihm das Haupt des Sohnes auf einer Schüssel vorsetzen zu lassen. Bei dem Anblick bricht der unglückliche Greis in die Worte aus: „Bei Allah, du hast ihn gemordet, während er sein Gebet als guter Moslem verrichtete; aber du selbst, Suleiman, wirst während deiner Regierung kein anderes Schicksal erleben, als das, welches du über Musa verhängt hast!“¹⁾

1) Ibn ul Rumi (in Journ. asiat. 1836, II, S. 438.

Ein anderes Beispiel ist dies. In Cordova ist ein furchtbarer Aufruhr entbrannt, wüthende Volkshaufen durchtoben die Stadt und dringen von allen Seiten gegen den Palast vor, um ihn zu erstürmen. König Halem, auf dem Dache des Schlosses stehend, sieht die unten tobende Menge in immer dichteren Massen heranwogen und hört ihr Drohen und Wuthgeschrei, das sich mit dem Klirren der Waffen mischt. Da ruft er seinen Sklaven Jacint und befiehlt ihm, eine Flasche mit Haarbalsam zu holen. Jacint glaubt, ihn nicht recht verstanden zu haben und zögert mit der Ausführung des Befehls; Halem aber ruft ungeduldig: „geh, Sohn eines Unbeschnittenen, und bringe mir schnell, was ich verlange!“ Der Sklave eilt fort und als er mit der Flasche zurückkehrt, giebt der König sie über sein Haupthaar und seinen Bart aus. Erstaunt fragt der Sklave: „o Gebieter, ist denn dies ein Augenblick, um sich mit Wohlgerüchen zu durchdusten? Siehst du nicht die Gefahr, in der wir sind?“ — „Schweig, Clender — fährt ihn Halem von Neuem an — wie soll denn derjenige, durch dessen Hände ich fallen werde, Halem's Haupt von denen der Andern unterscheiden, wenn er es vom Kumpf getrennt hat und ungefalbt findet?“ Dann legt er einen Harnisch an, läßt Waffen unter die Scenen vertheilen und stürzt in den Kampf.¹⁾

1) Al. Hottel 40.

Der volkspöetische Charakter dieser Bruchstücke, so daß sie wie in Prosa aufgelöste Romanzen erscheinen, ist unverkennbar. Auch an Legenden und Wunderfagen fehlt es nicht. Als Tarif von der afrikanischen Küste zu dem Eroberungszuge nach Andalusien hinübersegelt, erblickt er im Traum den Propheten, umgeben von seinen ersten Anhängern; sie Alle tragen Schwerter in den Händen und Bogen über die Schultern gehängt, und Muhammed schreit dem Schiffe voran nach dem spanischen Ufer zu, indem er zu Tarif spricht: geh an dein Ziel! — Auf seinem Eroberungszuge im nördlichen Spanien erblickt Musa ein Höhenbild, auf dessen Brust die Worte geschrieben stehen: „O Söhne Ismaels! bis hierher seid ihr gelangt; wenn ihr aber nach eurer Rückkehr fragt, so verkünden wir euch: ihr werdet zu Zwietracht und Kämpfen zurückkehren und euch Einer dem Andern die Häupter abschlagen!“¹⁾

Die Trümmer einer großen epischen Sage haben sich uns in den Berichten über die Abenteuer Abdurrahman's I. und die Gründung des Omajjadenreiches erhalten, wie sie sich zerstreut bei verschiedenen Geschichtschreibern finden. Hier nur deren Haupt-

1) Al Buhārī, II, 18. Ich enthalte mich der Bezeichnung auf andere von den zahlreichen Wundergeschichten über die Eroberung Spaniens, weil sie noch Dege orientalischen Ursprungs sein sollen; da sie sich jedoch bei den meisten spanisch-arabischen Schriftstellern, und schon bei den Ältesten, vorfinden, so möchte man annehmen, daß sie auch in Andalusien in den Volksmund übergegangen waren.

umriffe. Zu der Zeit, als die Abbassiden eine blutige Verfolgung über alle Mitglieder der gestürzten Herrscherfamilie verhängt haben, steht der junge Abdurrahman in Begriff, der verrätherischen Einladung zu dem Gastmahle des Statthalters von Damascus zu folgen, bei welchem ihm derselbe Untergang bereitet war, der alle anderen Omajjaden dort traf. Auf dem Wege dahin begegnet er einem Menschen, den er sich durch Wohlthaten verpflichtet hat. Dieser tritt mit Zeichen der höchsten Aufregung auf ihn zu und spricht: „Hinweg, hinweg! entflieh nach dem Abendlande, wo ein Königreich deiner wartet! Alles dies ist Verrath des Abul Abbas, der sich mit einem Schlage der Omajjaden entledigen will!“ — Abdurrahman erwidert: „Wie kann das sein, da der Statthalter Befehl erhalten hat, uns zu sich zu laden, um uns unser Eigenthum zurückzuerstatten und uns außerdem reiche Geschenke zu machen?“ — „Laß dich nicht durch dieses Vorgeben täuschen, sagt Jener, denn glaube mir, die Abbassiden werden sich im Besitz des Thrones niemals für gesichert halten so lange die Augen der Omajjaden noch offen sind.“ — „Und wenn ich deinem Rathe nun folge, fragt Abdurrahman, wie wird es mir dann ergehen?“ — Der Warner gibt zur Antwort: „Entblöße deinen Rücken und laß mich deine Schultern sehen, denn wenn ich nicht irre so bist du der Mann, welchem das Schicksal die Herrschaft über Andalusien bestimmt hat.“ — Als

nun Abdurrahman seine Schultern entblößt, erblickt Jener auf der einen das schwarze Mal, welches er in dem Buche der Prophezeiungen erwähnt gefunden und wiederholt die Worte: „Hinweg, hinweg! entflieh nach dem Abendlande! Ich will dich eine Strecke des Weges begleiten, dir aber vorher zwanzigtausend Dinare bringen, nach deren Empfang du sogleich aufbrechen mußt.“ — Abdurrahman fragt, wer ihm das Geld gegeben, und ruft, als ihm sein Oheim Maslama genannt wird, überrascht aus: „Bei Allah, du sagst die Wahrheit, Mann! Denn ich entsinne mich jetzt, daß, als ich noch ein Kind war, mein Oheim Maslama, bei dem ich nach dem Tode meines Vaters erzogen wurde, eines Tages auf meinen Schultern das Mal, von dem du sprichst, entdeckte und bei diesem Anblick in Thränen ausbrach. Mein Großvater, der Chalife Hirscham, welcher zugegen war, fragte meinen Oheim nach der Ursache seiner plötzlichen Gemüthsbewegung und Maslama erwiderte: „O Gebieter der Gläubigen! dieser verwaisete Knabe wird den Sturz unseres Reiches im Osten überleben, um König des Westens zu werden!“ Als nun mein Großvater weiter fragte, wie denn dieses ihm Anlaß zum Weinen geben könne, antwortete mein Oheim: „Ich weine nicht deshalb; aber, bei Allah, das Geschick der Weiber und Kinder vom Omajjadenstamm preßt mir Thränen aus, denn ihre goldenen und silbernen Halsbänder werden in eiserne Klammern, ihre

süßen Wohlgerüche und duftenden Salben in widrige Moderdüfte umgewandelt werden. Doch Gott waltet über Allem! Auf Wohlergehen und Ruhm folgt Erniedrigung und Mißgeschick." In Folge dieser Warnung meidet Abdurrahman das Gastmahl. Bald wird ihm die Kunde von der Niedermegelung der Omajjaden, welcher nur Wenige seiner Verwandten entronnen sind. Schergen der Abbassiden suchen ihn und seinen Bruder Jahja, finden letzteren und erwürgen ihn. Abdurrahman flieht mit einigen seiner nächsten Angehörigen beim Dunkel der Nacht bis er zu einem einsamen, in Schilf und Bäumen versteckten, Dorfe am Euphrat gelangt. Dort hofft er sich verbergen und eine günstige Gelegenheit zur Flucht nach Afrika abwarten zu können. Denn nach dem Westen steht seit jener Weissagung Maslama's sein Sinn. Ginst da er, an den Augen leidend, in einem dunkeln Gemache ruht, sieht er plötzlich seinen vierjährigen Sohn Suleiman, der vor dem Hause gespielt, weinend in das Zelt stürzen, und sich an seine Brust werfen, als wolle er Schutz suchen. Da er nicht weiß, was das bedeuten soll, stößt er ihn zurück; aber der Kleine klammert sich mit Geberden heftiger Angst noch fester an ihn und beginnt zu wimmern. Abdurrahman tritt darauf aus dem Zelt, um die Ursache seines Erschreckens zu erfahren, und sieht die schwarzen, im Winde flatternden Fahnen der Abbassiden, die dem Dorfe schon ganz nahe sind.

Hastig steckt er einige Dinare zu sich und ergreift mit seinem jüngeren Bruder die Flucht, indem er das Söhnchen in Obhut seiner Schwestern gibt, sie von dem Wege, den er einschlägt, unterrichtet und ihnen zugleich einen Ort angibt, an welchem sie und sein freigelassener Bedr wieder mit ihm zusammentreffen sollen. So entkommt er mit dem Bruder den Verfolgern und macht erst wieder in einiger Entfernung von dem Dorfe Halt. Das Haus wird alsbald nachdem er es verlassen von einem Trupp von Reitern umzingelt, die es aufs genaueste durchsuchen. Inzwischen langt Bedr bei den Flüchtlingen an; aber während sie ihn und einen anderen zuverlässigen Menschen hinweggeschickt haben, um Pferde und das sonst für die weitere Flucht Nöthige zu kaufen, entdeckt ein verrätherischer Sklave ihren Aufenthaltsort den Feinden. Auf einmal hören sie den Lärm der herannahenden Reiter, fliehen in aller Hast dem Euphrat zu, erreichen das Ufer bevor jene sie eingeholt und stürzen sich in das Wasser, um den Strom zu durchschwimmen. Die Verfolger, gleich nach ihnen an den Fluß gelangend, rufen ihnen zu: kehrt um! wir werden euch kein Leid anthun! Abdurrahman, den verrätherischen Worten nicht traugend, schwimmt unaufhaltsam weiter, als er jedoch in die Mitte des Stromes gekommen ist, sieht er, wie sein Bruder, der ein weniger guter Schwimmer ist und seinen Kräften mißtraut, sich umwendet,

um an's Ufer zurückzulehren. Er sucht ihn zum Weiter schwimmen zu ermutigen, aber Furcht vor dem Ertrinken und das trügerische Versprechen der Reiter, sie würden seines Lebens schonen, bestimmen den Jagenden zur Umkehr. Abdurrahman ruft: „vorwärts, Bruder! zu mir, zu mir!“ jedoch vergebens. Ihm selbst gelingt es, das jenseitige Ufer des Euphrat zu erreichen. Einer der Reiter scheint einen Augenblick geneigt, in den Fluß zu springen und ihm nachzuschwimmen, aber seine Gefährten rathen ihm davon ab und er gibt die Verfolgung auf. Kaum hat Abdurrahman seinen Fuß an das Ufer gesetzt, so sieht er sich ängstlich nach seinem Bruder um, erblickt ihn in den Händen der Soldaten und muß sehen, wie die Unbarmherzigen den dreizehnjährigen Knaben, der sich ihnen auf Treue und Glauben überliefert hat, enthaupten und dann im Triumphe mit seinem Kopfe abziehen. Nach diesem Schreckensanblick flieht er unaufhaltjam weiter, bis er einen dichten Wald erreicht, in dem er sich verbirgt. Dann, als er sich vor ferneren Verfolgungen sicher glaubt, verläßt er sein Versteck und setzt die Flucht in der Richtung nach Westen fort. Zunächst finden wir ihn in Palästina wieder, wo sein treuer Bedr von neuem mit ihm zusammentrifft; dann, ein Asyl suchend, in Afrika. Dem Statthalter dieser Provinz hat ein Jude, welcher früher bei dem Oheim Abdurrahman's in Diensten gestanden, geweissagt: ein Koreschit vom

Stamme der Omajjaden, der an zwei geflochtenen Haarlocken kenntlich sei und Abdurrahman heiße, werde sich der Herrschaft über Andalusien bemächtigen. Da nun der Statthalter zufällig des Abdurrahman ansichtig wird und zwei geflochtene Haarlocken auf seinem Haupt erblickt, so sagt er zu dem Juden: „Dies ist ja der, von dem du gesprochen hast! ich werde ihn umbringen lassen.“ Der Jude aber erwidert: „Wenn es der ist, so vermagst du nicht, ihn zu tödten.“ Abdurrahman ergreift die Flucht und trachtet, jener früheren Prophezeiung eingedenk, nach Andalusien zu entkommen. Von Ort zu Ort, von einem Beduinestamme zum anderen irrend, hat er unter den wilden Bewohnern des nördlichen Afrika tausend Fährlichkeiten und Abenteuer zu bestehen. Eine Zeitlang halten ihn Verwandte seiner Mutter verbergen. Auch bei einem Berberhauptide zu Maghila wird er gastfreundlich aufgenommen. Eines Tages, als er sich in dessen Zelt befindet, erscheinen die Späher des ihn noch immer verfolgenden Statthalters und durchsuchen jeden Winkel, um ihn aufzufinden; aber die Frau des Hauptide versteckt ihn unter ihren Kleidern und rettet ihn dergestalt vor seinen Verfolgern. Des ihm so geleisteten Dienstes bleibt Abdurrahman Zeit seines Lebens eingedenk; als er König von Andalusien geworden, ladet er den Hauptide und dessen Weib nach Cordova ein, läßt sie zu seinem vertrauten Um-

ganze zu und überschüttet sie mit Ehren und Auszeichnungen. In Spanien, das lange von Kämpfen verschiedener sich befehrender Heerführer zerfleischt worden, hat sich inzwischen eine Partei gebildet, welche die Ueberzeugung hegt, nur ein von den östlichen Chalifen unabhängiges Oberhaupt könne die Wunden des, unter den Streichen des Bürgerkrieges blutenden Landes heilen. Da Abdurrahman von dieser, großentheils aus Anhängern der Omassaden bestehenden Partei hört, erwachen seine alten, durch Prophezeiungen genährten, Hoffnungen und Pläne mächtig, und sein treuer Bedr muß, von ihm beauftragt, nach der andalusischen Küste hinübersegeln, um dieselben der Verwirklichung näher zu führen. Die Omassadenfreunde in Spanien nehmen den Abschied entgegentkommend auf und schicken ihn in Begleitung von Zwei der Ihrigen nach Afrika, um den Flüchtling zur Landung auf der Halbinsel einzuladen. Abdurrahman, dem Rufe folgend, überschifft die Meerenge, betritt den spanischen Boden und sieht sich von einem zahlreichen Heer von Anhängern umgeben, das sich bei seinem Vorrücken von Tag zu Tage vergrößert. In Archidona führt ihn der Emir dieses Distrikts am Tage der Hastenbrechung in die Moschee und spricht, als der Imam die Kanzel bestiegen hat, plötzlich mit lauter Stimme: „verkünde die Absetzung des Iussuf und sprich das Kanzelgebet im Namen Abdurrahman's, des Sohnes von Moa-

wia, denn er ist unser Gebieter und der Sohn unseres Gebieters.“ Dann, sich zur Versammlung wendend, fragt er diese, was ihre Meinung sei und erhält die Antwort: „Unsere Meinung ist wie die deine.“ — Binnen Kurzem hat Abdurrahman den ganzen Westen von Andalusien sich unterworfen und hält seinen Einzug in Sevilla. Als mächtigster Gegner steht ihm noch Zuffuf gegenüber, ein Statthalter des Chalifen, welcher sich die Unabhängigkeit angemacht. Ihn zu bekämpfen rückt er gegen Cordova und gibt seinen Truppen Befehl, sich zu einem Nachtmarsch zu rüsten um bei Tagesanbruch vor den Mauern der Stadt zu stehen. Er spricht: „Wenn wir die Fußtruppen uns zu Fuß folgen lassen, so werden sie nicht gleichen Schritt mit uns halten können. Jeder Reiter möge daher einen Fußgänger hinter sich auf's Ross nehmen.“ Sogleich selbst das Beispiel gebend, ruft er einen jungen Krieger, auf den seine Augen zufällig fallen, heran und fragt ihn nach seinem Namen. „Ich heiße Sabel, Sohn des Malek, des Sohnes von Jezid,“ erwidert dieser. „Wohlauf — ruft Abdurrahman, indem er mit der Bedeutung der Namen spielt — Sabel, ziehe an der Spitze meines Heeres! Malek, leite es! und Jezid erfülle unsere Wünsche! Reich mir die Hand und spring hinten zu mir auf's Pferd!“ Die Nachkommen dieses jungen Menschen erhalten zur Erinnerung hieran den Namen Benu Sabel ir Kedis d. h. Söhne des Sabel welcher hin-

ten auf dem Rosse saß. — Silends rückt das Heer während der Nacht vor und steht in der Frühe Cordova gegenüber am Ufer des Guadalquivir. Die Ueberschreitung des noch brückenlosen Flusses ist schwierig, aber ein Krieger wirft sich mit kühnem Entschluß in die Flut, sein Beispiel reißt die Andern mit fort und in wenigen Augenblicken durchschwimmt das ganze Heer, Fußvoll und Reiterei, den Strom. Ein Kampf von wenigen Stunden vernichtet den Anhang Tassuf's, welcher selbst die Flucht ergreift, und Abdurrahman zieht als Sieger in Cordova ein, wo er am Freitag das feierliche Gebet in der Moschee hält und eidlich gelobt, über das Wohl seiner Unterthanen zu wachen. — Noch einem gefährlichen Gegner muß der junge Omajjadenfürst Stand halten. Der Chalife Al Mansur sendet an Al Ala, einen Beamten im westlichen Spanien, ein Diplom, welches ihm die Statthalterschaft von Andalusien unter der Bedingung überträgt, daß er die Macht des neuen Herrschers vernichte. Al Ala ergreift in Folge der Aufforderung die Waffen und eine zahlreiche Armee sammelt sich unter seinen Fahnen. Abdurrahman rückt ihm mit einer kleinen Zahl seiner Getreuen entgegen und befestigt sich in Carmona, unter dessen Mauern sich die Gegner lagern. Schon zwei Monate ist er so eingeschlossen, als die in dem feindlichen Heere herrschende Unordnung ihn zu einem Ausfall auf dasselbe, trotz dessen ungeheurer Ueberlegen-

heit, ermuthigt. Er läßt ein Feuer vor dem nach Sevilla führenden Thore anzünden und befiehlt seinen Waffenbrüdern die Scheiden ihrer Schwerter in die Flammen zu werfen, worauf sie Alle, und er an ihrer Spitze, mit gezückten Klingen aus der Festung hervorbrechen und, obgleich nur siebenhundert an Zahl, die Belagerer in die Flucht schlagen. Das Haupt Al Ala's, den man todt auf dem Schlachtfelde gefunden, wird auf Befehl des Siegers vom Rumpfe getrennt und, mit Kampfer einbalsamirt, in dieselbe Kiste gelegt, in welcher Al Ala das Banner der Abbassiden und das Diplom als Statthalter empfangen hatte. Ein frommer Bewohner von Cordova, der die Pilgerfahrt nach Mekka macht, erhält den Auftrag, dasselbe mitzunehmen, damit es als Trophäe Abdurrahman's in diesem Heiligthum der muhammedanischen Welt aufbewahrt werde; nun trifft es sich, daß in diesem Jahr auch der Chalife Al Mansur die, jedem Gläubigen obliegende, Pflicht einer Wallfahrt zu der Kaaba erfüllt und daß ihm dort die Kiste mit dem Haupte zu Augen kommt. Dieser Anblick bewegt ihn denn so tief, daß er in die Worte ausbricht: „Der Unglückliche! wir haben ihn dem Tode geweiht! Allah aber sei gepriesen, daß er mich durch das weite Meer von einem solchen Gegner, wie Abdurrahman, geschieden hat!“

Unmittelbar wird Jedem einleuchten, daß diese Berichte von Abdurrahman's wunderbaren Schicksalen

nicht Geschichte im strengen Sinne enthalten, sondern daß das wirklich Geschehene hier schon in der Umgestaltung vorliegt, wie es sich durch Geist und Mund des Volkes zur Sage verwandelt hat. Abgesehen von den zahlreichen einzelnen Zügen, denen der volkspoesische Ursprung auf der Stirn geschrieben steht, trägt auch das Ganze einen Charakter, der auf die dichtende Ueberlieferung hinweist und es trotz der historischen Grundlage, welche unstreitig vorhanden ist, wesentlich von der Geschichte unterscheidet. Hiermit wird noch nicht behauptet, die spanischen Araber hätten eigentliche Heldengebichte besessen. Es ließe sich denken, daß die epische Sage nur in prosaischer Erzählung oder in jenem oben erwähnten Gemisch von Prosa und Vers aufgetreten wäre, welches den Arabern von früh her eigenthümlich war und in welchem die Heldengeschichte des Antar noch heute vorgetragen wird. Sehr nahe liegt jedoch die Vermuthung, daß denkwürdige Ereignisse und Thaten vielfach in Liedern besungen werden seien. Diese Lieder werden irischen Grundtens gewesen sein, allein die Einsflechtung erzählender Partien wird sie dem rein-lyrischen Gebiete entrückt haben. Nicht einmal mit der Behauptung, daß der Kunstpoeie die erzählende Weise fremd gewesen sei, verhält es sich, wie bald gezeigt werden soll, richtig; was aber die Volksdichtung betrifft, so erscheint es fast undenkbar, daß sie sich gerade des Nächstliegenden enthalten, daß die

öffentlichen Sänger, welche unzweifelhaft vorhanden waren, sich nicht der umlaufenden Sagen und Geschichten bemächtigt haben sollten. Der Untergang dieser populären Lieder, welche nie aufgeschrieben worden, aber kann uns nicht Wunder nehmen; vielmehr wäre es bei dem Schicksal, das die spanischen Araber betroffen, ein Wunder, wenn sie sich erhalten hätten. Wo sind denn die epischen Gesänge der Longobarden geblieben, auf deren früheres Vorhandensein Paulus Diaconus schließen läßt? wo die der Gothen, welche Jornandes benützt hat? Trotz der Erfindung der Buchdruckerkunst waren auch die alten Volkseidichtungen vieler der europäischen Nationen nahe daran, unwiederbringlich verloren zu gehen, als noch eben rechtzeitig gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts sich die Aufmerksamkeit ihnen zuwandte, um sie zu retten; unzählige sind dessen unerachtet verflungen. In ausgedehntem Maße war letzteres in Portugal der Fall; Niemand hatte eine Ahnung davon, daß dieses Land, ebenso wie Spanien, Ritterromenzen besitze, auch waren die meisten schon in Vergessenheit gerathen; da sammelte erst vor wenig Jahren ein vorzüglicher Mann, Almeida Garret, den Rest derselben, der durch seine Schönheit den Verlust der anderen doppelt beklagenswerth macht. Ebenso sind die Erzählungen der Provenzalen theils zu Grunde gegangen und nur aus den nordfranzösischen Nachahmungen läßt sich auf ihre frühere Existenz schließen.

Zur Stütze unserer Vermuthung dient auch was General Daumas, einer der ausgezeichnetsten Kenner des heutigen Algier und seiner Bewohner über die daselbst verbreiteten Lieder berichtet. Um das Gewicht dieses Zeugnisses in der vorliegenden Frage gehörig zu würdigen, erwäge man, daß nicht nur an sich die arabischen Stämme Nordafrika's zu derselben großen Volksfamilie mit den ehemaligen Bewohnern Spaniens gehören, sondern daß auch zwischen Andalusien und Nord-Afrika während der muhammedanischen Herrschaft der vielfältigste Verkehr Statt gefunden hat. Der ganze Landstrich jenseits der Meerenge von Gibraltar wurde von Spanien mit musikalischen Instrumenten versorgt ¹⁾ und noch heute sind viele der daselbst gebräuchlichen Arten von Lauten, Geigen, Sackpfeifen und Tamburinen die nämlichen, welche die Spanier nebst ihren Namen (Laud, Rabab, Gaita, Adufo) von ihren muhammedanischen Landesgenossen angenommen haben. ²⁾ Als die christlichen Waffen sich nach und nach wieder der Halbinsel bemächtigten, wurde dann Nordafrika das Asyl, wohin die vertriebenen Araber mit den Resten ihrer Cultur flüchteten ³⁾ und endlich nach dem Falle des letzten muhammedanischen Thrones wanderte die Bevölkerung des Königreichs Granada zum großen

1) Maffari II, 144.

2) Gsch, Nachrichten von Marokko, S. 261.

3) Maffari II, 105.

Theile gerade nach Algier und der Metidicha aus,¹⁾ so daß demnach spanisches Blut in den Adern der Bewohner des heutigen Algerien fließt. Wenn nun die letzteren gerade eine besondere Vorliebe für lyrisch-epische Gesänge zeigen, läßt sich da annehmen, ihren Vorfahren in Andalusien seien dergleichen völlig fremd gewesen. General Daumas sagt: „Die Geschichte lebt für das arabische Volk fast ausschließlich in den populären Erzählungen und Liedern; durch sie verleiht sein enthusiastischer Geist den Ereignissen Dauer, in denen er den Finger Gottes zu sehen glaubt. Seine Bücher selbst sind geschriebene Legenden, und aus allem diesem, wie aus der Erinnerung der alten Araber, könnten Gelehrsamkeit und Politik eine nicht endende Fülle von Thatfachen, Sittenstudien und belehrenden Notizen schöpfen. — Seit wir in Algerien eingedrungen sind, ist keine Stadt erobert, kein Kampf geliefert worden, kein wichtiges Ereigniß geschehen, das nicht von einem arabischen Dichter besungen werden wäre.“ Daumas theilt zugleich mehrere solcher Lieder mit, darunter eines auf den Fall von Algier, in welchem zwischen lyrischen Klagen der Kampf der Eingeborenen gegen die Franzosen und die Einnahme der Stadt durch die Letzteren lebhaft geschildert werden.²⁾

1) Blaffart II, 314.

2) *Mœurs et coutumes de l'Algérie*, par le Général Daumas. Paris 1836, p. 127 ff.

Auch die Kunstpoesie, wiewohl die Lyrik entschieden in ihr vorherrschte, betrachtete die Erzählung keineswegs als außerhalb ihres Gebietes liegend. So läßt sich z. B. das folgende Gedicht auf den Sieg des Emir's Muhammed über die Christen und Renegaten am Wadi Salit (Guadacete) als lyrisch-episch bezeichnen: ¹⁾

Buntgemengte Kriegerhaufen
Wogen und ihr Rufen schallt,
Weithin in der Thalschlucht drängen
Sich die Haufen dichtgeballt.
Schwerter funkeln, und für Blitze,
Die aus dunkeln Wolken sprüh'n,
Hältst du sie, wie ihre Strahlen
Blinken und in Nacht verglüh'n,
Und der Heeresfahnen Spitzen
Schwanken bebend hin und her —
So von starken Ruderschlägen
Zittern Schiffe auf dem Meer.
Mächtig kreist das Schlachtenmühtrud,
Und des Rades Achse, wisst,
Ist der Geist des hehren Königs,
Der so reich an Tugend ist.

1) Al Bagan II, 114. Leider ist der Text dieses Gedichtes sehr verderben, und die Uebersetzung, die ich davon zu geben versuche, in Bezug auf einige Stellen ein großes Wagniß. Bei mehreren offenbar falschen Lesarten, wie im zweiten, achten und zehnten Verspaar, haben Conjecturen nachgeholfen, doch verhehle ich nicht, daß ein paar Verse mit ihrem Sinne noch problematisch erscheinen.

Der mit Jenem, welchem höh'rer
Ruhm als Königen gebührt,
Mit dem höchsten der Propheten
Stolz denselben Namen führt.
Ihm sei Dank für was am Dienstag
Wir errangen; Perlen Ihau's
Streute, seinen Schleier schüttelnd,
Auf die Flur der Morgen aus,
Da beweinten Wadi Salits
Verge unsrer Feinde Fall,
Weinten um die Unbeschnitt'nen,
Um die Renegaten all.
Ihnen tönte des Verderbens
Ruf; in Schaaren, Mann für Mann,
Sich wie Schwärme von Locusten
Drängend, eilten sie heran,
Aber ihrer einen Haufen
Warf der König mit Gewalt
Auf den andern und sie wandten
Wankend sich zur Flucht alsbald.
Da, in Kampfgier lodern, stürmen
Uns're Tapfern hinterdrein —
So, verderkenbringend, stürzen
Hallen auf die Kranichreih'n —
Und, indessen sie wie Schlangen
Der Zerstörung Glied an Glied
Der verzagten Rote folgen,
Die von Ort zu Orte flieht,
Redet auf der Flucht Ben Zulis
So zu Musa: weh! der Tod!

Hinten, vorn und mir zu Füßen
Sich' ich mich von ihm bedroht.“

Tausend Feinde sanken, tausend
Und noch tausend jenen Tag,
Tausend übermals und tausend
Unter unserm Schwertereschlag,
Außer jenen, die des Flusses
Wogenflut von dannen trug,
Oder, sie zerschellend, über
Ihrem Haupt zusammentrug,

Ibn Al Kutia hat, wie er selbst sagt, die in seinem Geschichtswerke berichteten Thatsachen zum Theil aus einem Gedicht über die Eroberung Spaniens geschöpft, das Temmam, den Bezir Abdurrahmans I., zum Verfasser hatte.¹⁾ Zahja Ibn Halem schrieb eine Geschichte oder Chronik ganz in Versen, und dasselbe wird von Abu Talib aus Alcira berichtet.²⁾ Von Ibn Sawwan aus Lissabon ist noch ein Gedicht vorhanden, in welchem er seine Gefangenschaft unter den Christen in Geria, so wie seine Befreiung erzählt.³⁾ Diesen Notizen werden, wenn der noch vorhandene Verrath spanisch-arabischer Literatur mehr zugänglich wird, unstreitig viele andere hinzugefügt werden können. Hoffentlich dürfen wir auch bald

1) Journal asiatique 1854, II, 624.

2) *Scriptor, arabum* Inui de Ahlulidix I, 211.

3) Dozy, *recherches* 610.

der Publication des Gedichtes entgegensehen, in welchem Ibn Abd Nebbihi die Kriegthaten Abdurrahman's III. besungen hat¹⁾ und dann wird sich aus ihm ein deutlicheres Bild von der erzählenden Dichtweise der arabischen Kunstpoeten entnehmen lassen. Einstweilen mögen ein Paar Stellen aus einem anderen, welches die Heerfahrten der Meriniden nach Spanien verherrlicht, diesem Zwecke dienen. Den Beginn macht das Lob Gottes:

Mit meinem ersten Wort sei Gott erhoben;
 Mein Liedesanklang ist, den Herrn zu loben.
 Vielleicht durch ihn ich' ich erfüllt mein Hoffen,
 Durch ihn das Thor der Freude vor mir offen;
 Vielleicht verleiht er Geistesklarheit mir,
 Aufrichtigkeit und Redewahrheit mir.
 Er ist der König, dessen Schöpferruf
 Aus Erdenstaub die Wesen alle schuf,
 Der Einzige, allmächtig, allebendig,
 Allliebend, unvergänglich, allverständig.
 Sein Auge sieht die Spur des kleinsten Wurms,
 Der Nachts auf Felsen kriecht, und trotz des Sturms,
 Wenn tief und tiefer bricht die Nacht herein,
 Hört er des Thierchen's Kriechen auf dem Stein.
 Nie wird, wie sehr sie auch sich mü'h'n und ringen,
 Daß sie ihn schildern, Sterblichen gelingen.
 Er hört auf unser Flehn, er kennt und weiß
 Was in sich schließt der sieben Himmel Kreis

1) Topf. Einleitung zum Poëman 27.

Und zählt, hoch thronend über unsrer Welt,
Doch jedes Körnchen Sand, das sie enthält.

Nach dieser einleitenden Partie, die noch länger
ausgesponnen ist, geht der Dichter zu seinem eigent-
lichen Gegenstande über:

Am Strand Tarifa's landete das Heer,
Sein Luſt erfüllte Stadt und Berg und Meer.
Dem Herrscher wurde, dem Abu Jalub,
Ein Zelt gebaut, das ſich zuhöchſt erhob;
Reich war es, weithin ſtrahlend mit Gepränge,
Geſchmückt mit ſchöner Teppiche Behänge.
Und er, der goldenen Morgenſonne gleich,
Nahm Platz in ihm, an Glanz und Prangen reich.
Sodann ließ er das Zelt bei Xeres ſchlagen,
Allein es bald von neuem weiter tragen,
Auf daß er mit dem Heuer, mit dem Schwerte
Der Maurenſeinde Land ringsum verheerte.
Nach Xeres drang er mit dem Heere vor
Und ließ das Lager ſchlagen vor dem Thor.
Von Gärten war die Stadt, von üpp'gem Auen
Ringsum befränzt und ſaatereichen Gauen,
Bis nach Schelula hin das ganze Reich
Mit Dörfern reichbeſät und wohlbeſtellt.
Doch er, wußt ringsumher die Felder legend,
Verödung trug er weithin in die Gegend.
Siegreich den Feind angreifend, zwang er ihn,
Die Häuſer leer zu laſſen und zu fliehn;
Dann nach Sevilla mit den Reitern ſtreift er,

Im ganzen Lande Schutt und Trümmer häuft er
Und führt gefangen tausend Christen dort,
Wo Geier mit den Wölfen stritten, fort.
Abu Nutjasser und sein Bruder nahten,
Gepriesen wegen ihrer Heldenthaten,
Und Amru führte, wie ein kühner Har,
Bis nach Carmona seine Kriegerschaar;
Nicht ließ er Feinde dort, als die erschlagen
Und häuptlings hingestürzt am Boden lagen,
Und machte Preute, daß es schien, es werde,
Um sie zu lassen, allzueng die Erde.¹⁾

1) Al Kattab p. 251

XIV.

Es gab eine Zeit, und sie liegt noch nicht fern, wo man den Einfluß des Orients auf die europäische Bildung in maßloser Weise überschätzte. Alles, wozu sich nur irgend ein Analegen im Morgenlande darbot, sollte erst von derther zu uns gelangt sein. Man sagte, König Arthur's Tafelrunde sei eine Nachbildung des Ritterkreises am Hofe des Kai Ghosru oder Nuschirwan, der heilige Gral habe dem Becher des Dschemschid seinen Ursprung zu verdanken. Der Meim wurde für eine, von den Muhammedanern uns überlieferte Erfindung erklärt, ja es blieb kaum irgend etwas übrig, daß wir nicht erst von ihnen gelernt haben sollten.

Im Widerspruch hiermit ist man in neuester Zeit geneigt, den Arabern nur ein sehr geringes Maß von Einfluß auf die Cultur der christlichen Völker zuzugestehen, namentlich alle und jede Einwirkung derselben auf die romanische Persie zu läugnen.

Es lohnt sich wohl der Mühe, einige Augenblicke bei diesem häufig berührten, aber nie näher untersuchten Gegenstande zu verweilen. Zunächst fällt die ungeheure Klust in die Augen, welche Christen

und Muhammedaner in Glaubenssachen trennte und jede Berührung der beiderseitigen Bildungsstände mit einander ungemein erschweren mußte. Liest man die christlichen Schriftsteller des Mittelalters, so steht man überall, wo sie von den Arabern reden, auf die größte Unkenntniß ihrer Religion, wie ihrer Sitten. Sie belegen das Volk, das als den obersten Satz seines Glaubens die Einheit Gottes proklamirt, mit dem Namen „Heiden“ und stellen Muhammed als einen Götzen dar, dem Menschenopfer gebracht werden. In dem altfranzösischen Roman *de Mahomet* wieder erscheint der Prophet als ein von seinen Rajallen umgebener Baron, der (in der wüsten Gegend von Meffa!) Wälder, Wiesen, Flüsse und Obstgärten besitzt.¹⁾ Turpin erzählt von einem goldenen Idol Mahem, das in Cadix angebetet und von einer Legion von Teufeln bewacht werde, und ähnliches liest man im französischen Rolandsliede. Mit dem muhammedanischen Spanien verbindet sich besonders die Vorstellung des Wunderbaren und Geheimnißvollen. In heidnischer (d. i. arabischer) Schrift, die Wolframs Gewährsmann Riet in Toledo findet, hat Hiegetanis, ein Heide von Vaterseite, der das Kommen und Gehen der Sterne und ihren Einfluß auf der Menschen Geschichte kannte, zuerst die Geschichte des Grales geschrieben.²⁾ Gerbert, nachheriger Papst Sylvester II.,

1) *Le Roman de Mahomet par Renard et Michel*, p. 5.

2) Wolfram von Eschenbach, herausgegeben von Zahnmann, 2. 215.

der in Sevilla die Wissenschaften der Araber studirt haben soll, wird zum Helden eines eigenen Mythenskreises. Von Muhammedanern lernt er, was Gesang und Flug der Vögel bedeute, wie man Töde beschwöre und andere geheime Künste. Bald übertrifft er alle Meister der Magie, einen Einzigen ausgenommen, der ein Zauberbuch besitzt, welches einen Schatz übermenschlicher Weisheit birgt. Dieses Kleinod's bemächtigt sich Gerbert mit Hülfe der Tochter des Magiers und entflieht. Nun geht ihm Alles nach Wunsch. Er giebt sich unter bestimmten Constellationen einen metallenen Kopf, der ihm die Zukunft vorher sagt. Zum Erzbischof, dann zum Papst erwählt, schwingt er sich auf den höchsten Platz in der Christenheit empor. Aber selbst der Statthalter Gottes auf Erden, treibt die, von den Arabern erlernten, Teufelskünste fort. Einst entdeckt er bei Rom eine Statue von Erz, welche die rechte Hand ausstreckt und die Inschrift trägt: hier grabe nach! Er merkt sich den Punkt, wohin der Schatten der Hand fällt und begibt sich Nachts mit einem Pagen und einer Leuchte an die Stätte. Auf die von ihm gesprochene Zaubersformel spaltet sich die Erde. Er steigt hinab und sieht in der Tiefe ein Schloß von Gold, in dessen Innerem ein Karfunkel glänzt und alle Räume mit blendendem Licht erhellte; rings in den Hallen stehen Bildsäulen von lauterem Gold u. s. w. Man sieht, das Märchen von Aladdin!)

1) Nölholm von Walsenbury lib. II, cap. 10.

Das im größten Theile von Europa so auffallende Unkenntniß, so märchenhafte Vorstellungen vom Spanien der Araber herrschten, ist nicht zu verwundern. Freilich waren die Muhammedaner vom achten bis ins zehnte Jahrhundert Herren über einen Theil des südlichen Frankreich und hatten sich von dort in einzelnen Schaaren nach Savoyen, Piemont und der Schweiz verbreitet, wo sie bis St. Gallen vordrangen und noch bis zum Jahre 960 die Höhe des St. Bernhard besetzt hielten; ¹⁾ allein vom Mutterlande losgerissen, im Kriegeleben verwildert, in beständige Kämpfe mit den Christen verwickelt und von ihnen tödtlich gehaßt, konnten diese Horden nichts dazu beitragen, deren Ansichten zu berichtigen. Der Handel der spanischen Araber war vorzugsweise nach Afrika, dem Orient und Byzanz gerichtet; ihre Verbindungen mit Frankreich, Deutschland und Italien beschränkten sich im Wesentlichen auf verschiedene Gesandtschaften, welche sie abschickten und empfangen; ²⁾ und aus einzelnen Thatfachen, z. B. daß die Nonne Prothitha die Legende vom Märtyrthum des heiligen Pelagius in Cordova aus dem Munde eines Augenzugehörigen gehört haben will, läßt sich noch nicht auf einen häufigen anderweitigen Verkehr schließen. (Entschieden auf Irrthum wenigstens beruht die in manchen Schriften enthaltene Angabe, die arabischen

1) Reinoud, *Invasion des Sarrasins en France*, p. 179, 185, 195.

2) *Reinoud* I, 220. — *Reinoud* 94, 105.

Schulen Spaniens seien häufig von jungen Franzosen, Deutschen, Engländern und Italienern besucht worden. Auch von dem schon genannten Gerbert ist es höchst zweifelhaft, ob er unter den Arabern gewesen; fest steht nur, daß er um das Jahr 967 einen Aufenthalt in Barcelona gemacht und sich dort die mathematischen und astronomischen Kenntnisse erworben hat, welche ihn seinen Zeitgenossen so bewundernswerth erscheinen ließen; ¹⁾ diese Stadt aber war damals schon in den Händen der Christen. Aehnlich verhält es sich mit den jungen Schwaben und Bayern, die nach Cäsarius von Heisterbach in Toledo die Neukromantie studirt haben sollen; ²⁾ wenn man den Erzählungen dieses Autors überhaupt Glauben beimesen will, so hat man hier an Toledo nach 1085 zu denken, in welchem Jahr es den Muhammedanern abgenommen wurde.

Anderß mußte sich das gegenseitige Verhältniß von Arabern und Christen auf dem Boden selbst gestalten, auf welchem sie während so vieler Jahrhunderte neben einander wohnten. In Glaubenssachen allerdings fanden sie sich aufs feindseligste gegenüber und man darf sich nicht wundern, bei spanischen Autoren aller Jahrhunderte Urtheile über den Muhammedanismus zu lesen, die von der größten Unwissenheit zeugen. Auch unter ihnen war vielfach

1) *Geogr. Voy. Septentr. II. Wien 1837. S. 61 u. 125.*

2) *Cosmogr. Heisterb. ed. Sprague I. p. 279.*

die Meinung verbreitet, die Araber seien Zauberer und Schwarzkünstler, und noch ein Schriftsteller späterer Zeit versichert ernsthaft, in Toledo, Sevilla und Salamanca sei die Teufelskunst öffentlich gelehrt worden, wie er denn selbst in letzterer Stadt eine Höhle gesehen habe, in welcher man ehemals die Neuzerlegten in die Geheimnisse der Zauberei eingeweiht.¹⁾ Allein trotz dieses Gegenstandes der Religionen und trotz aller Verurtheile, die in seinem Gefolge waren, konnten mannichfaltige Verührungen zwischen deren Befennern nicht ausbleiben. In allen Theilen Spaniens befanden sich zahlreiche Christen, die zwar hier und da mit den Muhammedanern in Conflikt gerieten, aber von der Regierung mit Milde behandelt wurden und volle Freiheit der Religionsübung hatten. Viele von ihnen dienten im Heere der Chalifen, andere hatten einträgliche Stellen am Hofe oder in den Palästen der vornehmen Moslimen. Bald daher zog die glänzende arabische Cultur auch sie in ihren Kreis; die Gebildeten von ihnen verachteten ihren Vulgärdialekt, das verdorbene, zu literarischen Zwecken unbrauchbare Lateinisch, und eigneten sich mit Eifer die Sprache der Sieger an. Wie früh und in welcher Ausdehnung dies der Fall war, beweisen die Klagen des Bischofs Alvaro von Cordoba. „Viele meiner Glaubensgenossen — schreibt dieser

1) Delrio, *disquisitiones magicae*. Vol. I, p. 5.

um die Mitte des neunten Jahrhunderts — lesen die Gedichte und Märchen der Araber, sie studiren die Schriften der muhammedanischen Theologen und Philosophen, nicht um sie zu widerlegen, sondern um zu lernen, wie man sich auf correcte und elegante Weise im arabischen ausdrückt. Wo findet man heute einen Laien, der die lateinischen Commentare über die heiligen Schriften liest? wer unter ihnen studirt die Evangelien, die Propheten, die Apostel? Ach, alle jungen Christen, die sich durch ihr Talent bemerkbar machen, kennen nur die Sprache und Literatur der Araber; sie lesen und studiren aufs eifrigste die arabischen Bücher, legen sich mit enormen Kosten große Bibliotheken davon an und sprechen überall laut aus, diese Literatur sei bewundernswürdig. Redet man ihnen dagegen von christlichen Büchern, so antworten sie mit Geringschätzung, diese Bücher verdienen nicht ihre Beachtung. O Schmerz! die Christen haben sogar ihre Sprache vergessen, und unter Tausenden von uns findet man kaum Einen, der einen erträglichen lateinischen Brief an einen Freund zu schreiben versteht; dagegen wissen Unzählige sich aufs eleganteste im Arabischen auszudrücken und Gedichte in dieser Sprache mit noch größerer Kunst, als die Araber selbst zu verfassen.“¹⁾ Mehrere Christen derselben Zeit, die sich durch ihre gelehrte Kenntniß des

1) Alvaro, *Indic. luminos* p. 274. — Dozy, *histoire* II, 102.

Arabischen ausgezeichneten, werden mit Namen angeführt.¹⁾ Von einem christlichen Dichter des elften Jahrhunderts, einem Sevillaner, sind uns einige Verse aufbewahrt, welche bezeugen, daß er die arabische Sprache und Metrik mit Gewandtheit zu handhaben wußte.²⁾ Das Lateinische kam nach und nach unter einem Theil der Bewohner Andalusiens so außer Gebrauch, daß, zur Erleichterung des Verständnisses für ihre Gemeinden, der Presbyter Daniel die alten Canones der spanischen Kirche, der Erzbischof Johannes von Sevilla die Bibel ins Arabische übersetzten.³⁾ Indessen darf man aus diesen Thatfachen noch nicht schließen, in den von den Muhammedanern beherrschten Gegenden der Halbinsel sei die romanische Sprache vollkommen erloschen; mochten auch einzelne Theile der christlichen Bevölkerung gänzlich arabisiert sein, so dauerte sie im Allgemeinen doch als Volkssprache fort; ausnahmsweise waren selbst Araber nicht unbekannt mit ihr⁴⁾ und eben wegen der Kenntniß beider Sprachen, der arabischen wie der lateinischen, wurden die Christen von den Muhammedanern als Unterhändler mit den Franken gebraucht.⁵⁾

1) St. Eulogius, *Mém. Sanct.* 110. I, cap. 7 u. 9.

2) Baffari II, 250 u. 251.

3) *Einleitung zur Collectio canonum ecclesiae Hisp.* Madrid 1822. — Mariann I, 7, c. 3.

4) Dory, *Recherches*, 2. Aufl. I, 93.

5) Reinard, *Invasionen etc.* p. 191.

Ein geistiger Verkehr der Araber mit letzteren, den Leonesen, Navarresen und anderen unabhängigen Völkern des Nordens wird während der früheren Zeit der Herrschaft des Islams über Spanien in irgend ausgebreiteter Weise nicht Statt gefunden haben. Von fanatischem Hass gegen die Ungläubigen beseelt, standen diese der fremden Civilisation fast nur feindselig gegenüber. Wohl kam es hier und da vor, daß sie Gelegenheit hatten, muhammedanische Bildung näher kennen zu lernen, z. B. wenn sie als Kriegsgefangene oder Geiseln an den Chalifenhof geführt wurden, wenn Sancho, Prinz von Leon, sich ums Jahr 960 nach Cordova begab, um die dortigen Aerzte zu consultiren, oder wenn Alphons der Große, König von Asturien, zwei Araber zu sich berief, um seinen Sohn zu erziehen;¹⁾ allein die, auf solche Weise herbeigeführten Verührungen reichten noch nicht aus um zu bewirken, daß die Culturkräfte des ungleich gebildeteren Volkes sich seinen, an Stamm, Sprache und Sinnesart so unendlich verschiedenen Nachbarn mittheilten. Wenn Gebmar, Bischof von Gerona, das Arabische genugsam beherrschte, um für Hakem II., zur Zeit als derselbe noch Kronprinz war, eine Geschichte der Franken zu schreiben,²⁾ so ist das ein ganz vereinzelter Fall.

Anhaltender mußte der Verkehr zwischen den Mos-

1) Meinard, *Invasions etc.* p. 293, 315.

2) Masubi, *goldne Eiferen* III, 79.

limen und den Christen des Nordens, welche als der Kern der späteren spanischen Nation anzusehen sind, seit dem elften Jahrhundert werden. Von dieser Zeit an wurde das Kreuz mehr und mehr gegen Süden hinabgetragen und auf die, in Kirchen verwandelten, Moscheen der Hauptstädte arabischer Bildung gepflanzt. Wenn auch viele der Besiegten sich in die südlicheren Provinzen zurückzogen, so blieb doch eine zahlreiche moslimische Bevölkerung an den bisherigen Wohnorten zurück und die Mozaraber, d. h. diejenigen Christen, welche der muhammedanischen Herrschaft unterworfen gewesen, lebten fortan in der Mitte ihrer Glaubensgenossen. Diese Mozaraber sind vor Allen ins Auge zu fassen, wenn man erkennen will, in welcher Weise die Einwirkung morgenländischer Culturzustände auf die europäischen zu Stande kam. Das Arabische wie ihre Muttersprache redend, mit den literarischen und wissenschaftlichen Studien derjenigen, unter denen sie so lange gewohnt, innig vertraut, mußten sie ihre Kenntnisse, ihre, mit morgenländischen Elementen durchzogene Bildung auch in der neuen Umgebung verbreiten. Gleich wichtig aber erscheinen in dieser Hinsicht die Juden, welche von Alters her zahlreich über das ganze muhammedanische Spanien verbreitet waren. Unter ihnen hatte sich, wie bekannt, ein reiches Geistesleben entfaltet und in eifriger Hingabe an dichterische Production sowohl, als an philosophi-

sche, astronomische und grammatikalische Studien bethätigt. In ihren schriftstellerischen Werken war neben der hebräischen vielfach die, der ihrigen stammverwandte, arabische Sprache angewendet worden; sie beherrschten dieselbe mit einer Meisterschaft, daß sie den Wettkampf mit den berühmtesten Rhetoren des Orients nicht scheuten; zugleich aber war ihnen das Lateinische oder Romanische geläufig — was Wunder, daß sie, als sie unter die neuen Herrscher kamen, mächtig dazu beitrugen, die arabische Civilisation der Christlichen näher zu bringen!

Der Ort, wo Orient und Occident am frühesten in innige Verbindung traten, war das, im hellsten Glanz arabischen Wissens und arabischer Kunst strahlende Toledo. Nicht lange nachdem diese alte Hauptstadt des Gothenreiches dem Kreuzheer Alfons IV. ihre Thore geöffnet, sehen wir das bildungdürstende Abendland in ihren Mauern zusammenströmen, um durch Vermittlung mozarabischer und jüdischer Gelehrten in die Geheimnisse arabischer Weisheit einzudringen. In den düsteren Klöstern des Nordens ward dieser Wissensdrang bevorzugter Geister als ein Trachten nach verbotenen Früchten der Erkenntniß angesehen. Daher erscheint Toledo in den Schriften des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts als Hauptsitz der Zauberei und Nekromantie. Dort sind nach dem Striker die besten Meister der schwarzen Magie

zu finden,¹⁾ ein Magister von dort verbreitet die Herengräuel, gegen die Konrad von Marburg an der Weser und Hunte inquirirt, dort studiren bei Casarius von Heisterbach junge Deutsche die Zauberkunst. In Wahrheit aber war es das Verlangen, die philosophischen und sonstigen wissenschaftlichen Werke der Araber, namentlich ihre Interpretationen griechischer Autoren kennen zu lernen, was Wißbegierige aus allen Ländern in die Stadt am Tago trieb. Dasselbst finden wir den Oherardo von Cremona, den Michael Scott, den Deutschen Herrmann und viele Andere mit dem Studium des Avicenna, Averroës und arabisirten Aristoteles beschäftigt. Eben dort ward schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts unter Verfiß des Erzbischofs eine förmliche Uebersetzerfschule gebildet, in welcher hauptsächlich Juden arbeiteten.²⁾ Aber diese Thätigkeit blieb nicht auf Toledo beschränkt; auch das reiche und blühende Valencia goß nach der Eroberung seine geistigen Schätze über die Sieger aus, und dessen christliche wie jüdische Gelehrten trugen dieselben an den Hof Don Jaime's von Aragon, ja weiter in die sprachverwandte Provence. Endlich fielen in Folge der großen Kriegszüge Ferdinands des Heiligen auch die Hauptstädte des Südens, Cordova und Sevilla, und hier an den

1) Grimm, deutsche Mythologie, 2. Aufl. S. 1000.

2) Jourdain, recherches sur les traductions latines d'Aristote. — Rönan, Averroës.

Lieblingsfächer der kunstsinnigen Dmassaden und Abbadiden ließ Alfons der Weise es sich anlegen sein, die arabische Literatur zur Befruchtung des Geisteslebens seiner Nation zu benutzen; sein Hof war ein Sammelplatz kenntnisvoller Moslimen und Juden; mit ihrer Hülfe redigirte er die sogenannten Alfonsinischen Tafeln, verfaßte zum Theil nach arabischen Quellen die allgemeine Chronik von Spanien und übersezte eine Menge philosophischer, mathematischer und medicinischer Werke aus dem Arabischen;¹⁾ auch stiftete er eine Schule dieser Sprache in Sevilla.²⁾

Daß unter solchen Umständen den christlichen Spaniern die arabische Poesie völlig unbekannt geblieben sein sollte, hat gewiß wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Vermochten diejenigen Christen, welche unter den Arabern aufgewachsen waren und selbst in deren Sprache gedichtet hatten, nun aber der christlichen Herrschaft unterworfen wurden, inmitten ihrer Glaubensgenossen zu leben, ohne ihnen irgendwie Mittheilungen aus dem reichen Schatze der morgenländischen Dichtung zu machen? Werden ihnen nicht selbst unwillkürlich einzelne poetische Stellen und Sprüche, wie die Orientalen sie bei jeder Gelegenheit im Munde führen, entchlüpft sein? — Man wendet ein, das Verständniß für diese Poesie habe gefehlt; die arabische sei die schwierigste aller Spra-

1) Das Verzeichniß aller dieser Werke s. bei Nicolás Antonio.

2) Ortiz y Zuniga, *Anales de Sevilla*. Madrid 1877, p. 79.

den; sogar wer es bis zum Verstehen der Prosaiter gebracht habe, bedürfe noch erst eines jahrelangen Studiums, bis er die Dichter geläufig lesen könne, und es sei weder an sich zu denken, noch durch irgend ein Zeugniß beglaubigt, daß die damaligen Spanier sich einem solchen Studium unterzogen hätten. — Wir könnten das Gewicht dieser Einwendungen sogleich durch Anführung bestimmter Thatfachen abschwächen, wenn wir z. B. hervorheben, daß ein, als Dichter berühmter Israelit, Ibrahim Ibn ul Zachar, den König Alfons, bei dem er in Diensten stand, in einem noch vorhandenen arabischen Lobgedichte verherrlichte,¹⁾ und daß nicht zu erklären sein würde, weshalb er diese Verse verfaßt, wenn weder Alfons noch seine Umgebung sie verstanden hätten. Allein vorerst soll hier von dem Verstehen des fremden Idioms noch gar nicht die Rede sein, sondern nur von der Vermittelung zwischen beiden Sprachen, welche die Mozaraber übernahmen. Diese, deren Muttersprache das Arabische, denen aber auch das Romanische oder Castilianische nicht ungeläufig war und die das letztere in der neuen Umgebung nun von Tag zu Tag besser lernten, brachten in diesem Vulgärdialect Gedanken, Enomen, Bilder aus arabischen Gedichten, die sie im Gedächtniß hatten, in Umlauf. Christen, die ihre Jugend unter den Mu-

hammedanern zugebracht und nach der, unter diesen so verbreiteten Sitte auch arabische Verse gemacht hatten, versuchten nun, statt in der semitischen, in derjenigen Sprache zu dichten, welche sie täglich von ihren siegreichen Glaubensgenossen reden hörten, und natürlich ging Manches von Geist und Form des Orients in die neue Ausdrucksweise mit über. Man denke sich Männer, wie den christlichen Dichter Ibn ul Margari aus Sevilla, der das Geschenk eines Jagdhundes an den König Al Metamid mit einer eleganten Kasside begleitete; ¹⁾ wie den aus gemischter Ehe eines Moslimen mit einer Christin geborenen, in der arabischen Literatur gelehrten Aurelius; ²⁾ man denke sich solche Männer für immer in Kreise verlegt, in welchen das Romanische vorherrschte, und frage sich, ob es denkbar sei, daß sie in diesen Kreisen nichts von der Poesie, die ihnen von Jugend auf vertraut gewesen, hätten verlauten lassen. — In derselben Richtung werden die Juden gewirkt haben, welche die verschiedenen Idiome dermaßen beherrschten, daß sie die Sprachkünste des Hariri in Mafamen nachahmten und bald arabische, bald castilische Verse in ihre hebräischen Gedichte verflechten, ³⁾ ja sogar sieben Sprachen durcheinander mengten. ⁴⁾ Al-

1) *Maffart* II, 438.

2) *St. Eulogius, Mem. Sanct.* lib. I, cap. 5.

3) *Geiger, der Dwan des Juba ha-Geni*, S. 128.

4) *Munk im Journal asiatique* 1850. II, 209.

lerdings zielte die literarische Bewegung, als deren Hauptträger sie seit dem eilften Jahrhundert dastehen, hauptsächlich auf Uebertragung der philosophischen, mathematischen und naturwissenschaftlichen Werke des Orients ab; daneben aber führten sie die Fabeln und Erzählungen der Araber ins Abendland ein und leiteten auf diese Weise auch einiges aus deren Poesie mit herüber; Peter Alfons, ein getaufter Israelit am Hofe Alfons VI., sagt ausdrücklich, er habe seine Sammlung von Sprüchen und Erzählungen, welche eine Hauptquelle der späteren Novellenliteratur wurde, aus arabischen Sprüchen, Lebensregeln, Fabeln und Versen entlehnt.¹⁾ Höher aber noch ist der Einfluss anzuschlagen, den sie im mündlichen Verkehr übten mußten, indem ihre ganze Bildung eine orientalische war. Wie hätten sie nicht hier und da Stellen aus morgenländischen Dichtern anführen und in dem weniger ausgebildeten Idiom, das vorzugsweise um sie gesprochen wurde, interpretiren sollen! Und konnte es endlich ausbleiben, daß sie, die schon castilische Verse zwischen die arabischen und hebräischen gemengt hatten, nun auch Gedichte ganz in castilischer Sprache verfaßten? Von dem berühmten Juda Halevi wird uns ausdrücklich berichtet, er habe das Arabische und Castilische inne gehabt und darin gedichtet;²⁾ und wie die ganze neuhebräische Dichterschule

1) *Disciplina clericalis*, ed. Schmidt. Göttingen.

2) *Peleg* I, 1. D. 2, 28.

in Spanien sich nach arabischen Mustern gebildet hatte,¹⁾ so wird vom Wesen der letzteren nicht wenig sich auch deren castilischen Versen mitgetheilt haben:

Indessen wir müssen weiter gehen und können der Annahme nicht ausweichen, daß auch ohne Vermittelung der Mozaraber und Juden manche Christen arabische Gedichte verstanden haben; ob dies Verständniß sich auf alle Nüancen, alle Feinheiten derselben erstreckt hat, ist gleichgültig, es mag vielmehr nur ein Auffassen des Sinnes und Inhalts im Allgemeinen gewesen sein. Gewiß wäre es lächerlich anzunehmen, spanische Ritter oder Sänger, die meistens nicht einmal lesen konnten, hätten arabische Poesie irgend studirt; aber eine oberflächliche Kenntniß derselben vermochten sich manche von ihnen sehr wohl auf andere Weise zu erwerben. Denn wie enorm auch die Schwierigkeiten der Kunstpoesie sein mögen, so darf man doch nicht glauben, sie sei unter den Arabern nur in gewissen exclusiven Kreisen heimisch gewesen; die rohe Volksmenge hatte freilich eben so wenig ein Organ für sie, wie unsere schwäbischen oder niederdeutschen Bauern für Göthe's Römische Elegien, aber alle einigermaßen Gebildeten wurden von Jugend auf zu ihrem Verständniß angeleitet. Ueberraschte nicht Romakijah, die doch von geringer Herkunft war, den König Al Molamid durch

1) Journ. asiat. 1861, II, 459. — Zschk., die religiöse Beesse der Juden, S. 212. — Weiger a. a. O. S. 12.

einen in Ausdruck und Metrum höchst correcten Vers, der den feingebildeten Fürsten dermaßen entzückte, daß er der Verfasserin seine Hand anbot? Sind nicht alle Geschichtsbücher der Araber mit Gedichten in classischer Sprache angefüllt, die Männer und Frauen aus allen Ständen bei den verschiedensten Gelegenheiten improvisiren? Uns liegt daher die Vermuthung nahe, daß auch Christen, welche vielfach mit den Muhammedanern in Berührung kamen, den Inhalt solcher Verse einiger Maßen zu fassen gelernt haben. Ein einzelner, von Maffari erzählter Fall, wo ein französischer Graf und ein Jude ein arabisches Lied nicht verstehen, kann doch im Allgemeinen nichts beweisen. Fast alle spanischen Chroniken berichten vielfach von castilianischen oder aragonesischen Infanten, Ricosombres und Rittern, welche mit ihren Lehensherren hadernd oder von Abenteuerlust getrieben sich zu den Arabern begaben, lange Aufenthalte unter ihnen machten, ja selbst mit ihnen die Waffen gegen ihre Glaubensbrüder führten.¹⁾ Während des ganzen elften Jahrhunderts und noch später bestand ein großer Theil der Truppen des Königs von Saragossa aus Christen²⁾ und auch der Sid hatte einen beträchtlichen Theil seines Lebens unter den Ungläubigen verbracht; wenn ihm daher, wie oben (Band I,

1) Der Verfasser der Geschichte des Sancho Nibia (im Memorial historico espanol T. IX) führt S. 58 eine ganze Reihe solcher Fälle an.

2) Dozy, Histoire IV, 246.

S. 171) erwähnt, die Erzählungen von den Kriegsthaten der alten Araber vorgelesen wurden und er darüber in Entzücken gerieth, so wird ihm auch wohl der Sinn der Verse, mit denen die Prosa dieser Erzählungen beständig untermischt ist, nicht völlig unklar gewesen sein. Es war nach alt-arabischer Sitte (s. B. I, S. 5) bei den Muhammedanern Brauch, daß tapfere Krieger in den Schlachten den Gegner durch kurze improvisirte Verse zum Kampfe forderten, und eben von dieser Sitte führte der Gid den Namen Barráz oder Campeador, d. h. Herausforderer; ¹⁾ vermuthlich also konnte er, der so lange nicht allein in den Kriegen zwischen Christen und Muhammedanern, sondern auch in den Fehden der letzteren unter einander gekämpft hatte, auch solche Verse improvisiren, die deshalb noch nicht gerade regelrecht zu sein brauchten. Wiederholt nämlich muß hier darauf hingewiesen werden, daß die Araber, wie dies niemals hätte bezweifelt werden sollen und wie es jetzt, da die Beweisstücke aller Welt vorliegen, außer Frage steht, neben der Kunst- auch eine populäre Poesie hatten, welche nicht an die strengen Regeln der classischen Grammatik und Prosodie gebunden war. Diese nun wurde, was in der Natur der Sache liegt und zum Ueberfluß durch ausdrückliche Zeugnisse bewiesen wird, von den Christen, welche die Vulgärsprache

1) Dozy, recherches, p. 419.

ihrer Feinde kannten, verstanden. Der Erzählung des Lucas Tudensis und Mariana, nach der Schlacht von Canatanazer, in welcher Almanfur besiegt wurde, habe ein Fischer am Guadalquivir bald auf arabisch, bald auf spanisch einige Reimzeilen hergesagt, kann man freilich nicht viel Gewicht beilegen; immerhin erhellt daraus, daß es nichts Unerhörtes war, aus demselben Munde Verse in beiden Sprachen zu vernehmen. Dagegen das Gedicht des Erzpriesters von Hita zeigt aufs evidenteste, wie nicht allein der Verfasser mit arabischen Volksliedern sehr vertraut war und deren selbst verfaßte, sondern auch wie die spanische Volkspoesie in vielfacher Berührung mit der arabischen erwuchs. Der Erzpriester erzählt, Vers 1482 und folgende, seinen Liebeshandel mit einer Maurin, welche arabisch redend eingeführt wird und welcher er durch eine Unterhändlerin Liebeslieder zuschickt. Dann erwähnt er, er habe viele Tanz- und Gassenlieder für maurische Sängerinnen (also doch wohl in deren Sprache) verfertigt, zählt auch die Instrumente auf, zu denen arabische Lieder nicht passen und führt eines der letzteren den Anfangsworten nach an.

Die Anlässe, durch direkten Verkehr mit den Arabern auch von deren Poesie zu hören dauerten für die Christen noch bis zum Fall Granada's und bis zu der Zeit fort, als der unselige Fanatismus der Sieger den Unterworfenen sogar den Gebrauch ihrer

Sprache zum Verbrechen machte. Denn bis dahin wohnten über ganz Spanien zerstreut und in ihrer Religionsübung unbehindert, zahlreiche Muhammedaner theils mit den Christen gemischt, theils in eigenen Landstrichen, die sie fast ausschließlich einnahmen.¹⁾ Besonders trugen gewiß die schönen Mohrinnen, welche große Anziehungskraft auf die jungen spanischen Edelleute ausübten, dazu bei, die Kluft der Glaubensverschiedenheit auszufüllen und den Umgang zwischen Christen und Moslimen zu vervielfältigen. „Den neuntägigen Gottesdienst mit einer Mohrin feiern“ war sprichwörtliche Redensart geworden, und es gibt noch Liebesgedichte castilianischer Ritter an die reizenden Töchter Zamaels! Diese, über das christliche Spanien hin zerstreut wohnenden Muhammedaner erlernten allerdings nach und nach das Castilianische und verfaßten sogar Verse darin, deren einige, mit arabischen Lettern geschrieben, noch vorhanden sind; auch ist es möglich, daß Einzelne von ihnen, unter besonderen Umständen, ihre Muttersprache vergaßen; aber daß im Allgemeinen das

1) Der böhmische Ritter von Rozmital, der im Jahre 1467 Spanien besuchte, sagt, König Carlus IV. sei an seinem Hofe von vielen Muhammedanern umgeben gewesen und habe in der Tracht sowohl als beim Beten, Essen und Trinken muhammedanische Sitte angenommen gehabt. Ferner erzählt derselbe, wie er in der Stadt und am Hofe des Grafen von Haro Juden und Muhammedaner gefunden habe, wie er dann an den Grängen von Castilien und Aragón in eine ausschließlich von Heiden (d. h. Moslimen) bewohnte Gegend gekommen und sehr freundlich von ihnen aufgenommen worden sei. Rozmital's Reisebuch, Stuttgart 1842. S. 167 u. 169.

Arabische noch bis zum Falle von Granada im mittlern und südlichen Spanien sehr verbreitet blieb, kann für ausgemacht gelten; Zeugniß dafür geben die zahlreichen, meist von Christen und Geistlichen in dieser Sprache ausgestellten Urkunden,¹⁾ die arabische Grabinschrift Ferdinands des Heiligen zu Toledo²⁾ und die arabischen Devisen auf den von den Königen Castiliens im zwölften und dreizehnten Jahrhundert geprägten Münzen.³⁾ Ja selbst wenn die Morisken oder Mudejaren, das heißt die, unter christliche Herrschaft gefallenen Moslimen, sich mehr, als wir glauben, hispanisirt hätten, so wirkte doch von Granada aus das arabische Element noch mächtig genug auf die übrige Halbinsel ein; denn nicht allein während der Gränzkriege fanden viele Berührungen zwischen Castilianern und Granadinern Statt, sondern auch im Frieden ward der Hof der Nasriden von christlichen Rittern besucht,⁴⁾ die theils dort eine Zuflucht vor Verfolgungen fanden, theils, wie es scheint, nur durch Neugier dorthin gelockt wurden. Als Beispiel für letzteres sei der Tyrolische Ritter und Sänger Oswald von Wolkenstein angeführt, der um's Jahr 1412 nach Granada kam, beim „rothen König“ (es war König Zuffuf, der wie alle Nasri-

1) *Paleografía española*, p. 22.

2) S. dieselbe in *Los elogios del santo rey D. Fernando*. Madrid 1704 und in *Edelen's Elementale arabicum*, p. 65.

3) *Memorias de la Real Academia de la Historia*, IV, 40 ff.

4) *Memorial historico español* IX, 60 ff.

den den Beinamen Ibn ul Ahmar, Sohn des Rothens, führt) eine huldvolle Aufnahme fand und sich später rühmte, auch das Arabische erlernt zu haben. 1)

Nach dem jüngst Gesagten ist denn die Vermuthung sehr nahegelegt, die spanische Poesie werde Spuren an sich tragen, daß sie in der Nähe der arabischen und in Berührung mit ihr aufgewachsen. Die Gründe, welche vorgebracht werden sind, um dies von vorne herein als unmöglich darzustellen, können keineswegs für stichhaltig gelten. Dem Einwand, die Spanier hätten auf keine Weise die Dichtung ihrer langjährigen Landesgenossen kennen lernen können, ist zu entgegnen: sie konnten es, einmal durch Solche,

1) Er selbst sagt:

Granáden hiet ich uns versucht,
Wie mich der rote kunig noch hiet empfangen.

und:

Französisch, morisch, kationisch und kastilian,
Die spruch hab ich geproucht.

(Die Gedichte D. v. Wolkenstein, herausgeg. v. Beda Weber, S. 48 u. S. 22.)
Es wäre wohl zu wünschen, Oswalds Reisenotate gedruckt zu sehen. Die folgende Stelle seiner Lebensbeschreibung, welche nach der Versicherung seines Biographen auf ihnen beruhen soll, klingt doch etwas remanhaft: „Oswald fand beim roten König die gütlichste Aufnahme. Große Ehren und kostbare Geschenke besahnten seine Gefangenschaft. Die arabischen Frauen hielten dem maurischen Sänger begeistert zu. Und in der That konnte man sich keinen interessanteren Contrast denken, als Oswalds theilliche Volkweisen von kräftiger Männerstimme vorgetragen, und die arabischen Romanzen voll schmelzender Zärtlichkeit im Liede maurischer Frauen. Daß kein Abend verging, wo nicht solche Weitzesänge Statt fanden. Er verweilte hier geraume Zeit mit scharfem Auge für maurische Zustände und lebte sich die fremdartigen Sitten täuschend an. Noch in späterer Zeit spielte er einen arabischen Häuptling mit überraschender Hehnlichkeit zur Unterhaltung seiner deutschen Zuhörer, und ahmte ihre Romanzenweisen treffend nach.“ Oswald v. Wolkenstein und Friedrich mit der leeren Tafel. Von Beda Weber S. 191.

die, unter Muhammedanern erwachien, darauf unter Christen verfezt, mit den Sprachen Beider gleich vertraut waren; zweitens aber auch durch eigene Kenntniß des Arabischen, die zwar gewiß nichts weniger als philologisch-gründlich war, auch für manchen schwierigen Vers nicht ausreichte, indessen zur Auffassung einzelner poetischer Gedanken und Bilder genügte. Und mehr als letzteres war nicht nöthig, um die spanische Poesie von dieser Seite her zu bereichern. Ueberdies muß hinzugefügt werden, daß literarische Einflüsse sich keineswegs bloß in direkter Nachahmung fund geben; sie gehen auf tausend, kaum zu verfolgenden Wegen durch volksthümliche Tradition von Geist zu Geist, von Mund zu Mund und zeigen sich in der Literatur oft plöthlich erst da, wo man sie am wenigsten vermuthet. Man wendet ferner ein, die arabische Dichtung sei ausschließlich Lyrik und Kunstpoesie, die spanische dagegen erzählend und populär. Aber selbst wenn wir das Erstere im Gegensatz zu dem schon dargelegten wirklichen Sachverhalt zugeben wollten, so würden wir doch auf das Letztere erwidern müssen, daß auch die erzählende Dichtung Einflüsse von der Lyrischen empfangen kann, so wie daß die Lyrik in Spanien kaum minder üppig gewuchert hat, als die Epik, und selbst ihren erhaltenen Resten nach nur etwas jünger ist als diese. Weiter wird gesagt, die spanischen Araber hätten in der Poesie die alten Muster nachgeahmt und ihre

Gedichte durch Ueberfüllung mit Bildern des Wüstenlebens für die Fremden unverständlich gemacht. Die Wahrheit ist, sie hielten sich in einer bestimmten viel cultivirten Gattung an die alten Muster; außerdem aber hatten sie Liebes- und Trinklieder, Elegien und Satiren, sie besangen Blumen und Früchte, Kasse und Schwerter, die Reize Andalusiens, seine Städte, Gärten und Schlösser, verherrlichten Festgelage und nächtliche Fahrten bei'm Mondlicht, strömten jede Empfindung in Lieder aus, suchten jedem denkwürdigen Ereignisse durch Verse Dauer zu verleihen: und alle diese Gedichte hatten nichts mit der Wüste oder dem Beduinenleben zu schaffen, sie mochten hier und da ein seltsames Bild enthalten, ihr Inhalt mußte aber im Wesentlichen auch dem Fremden verständlich sein.

Wenn somit die Behauptung, daß die arabische Poesie in keiner Weise auf die spanische habe einwirken können, schwerlich aufrecht erhalten werden kann, so wäre es doch auf der anderen Seite ein Irrthum, jener einen tiefgreifenden, ihr Wesen umgestaltenden, Einfluß auf diese zuzuschreiben. Die Poesie der Spanier ist aus dem innersten Leben der Nation hervorgegangen und würde sich, wenn solche Abstractionen erlaubt sind, ihrem Geist und Kern nach nicht viel anders, als sie jetzt vorliegt, entwickelt haben, auch wenn die Castilianer nie von der Dichtkunst anderer Völker gehört hätten. Allein wie sie

unbeschadet des Grundcharacters, der durch alle ihre Erzeugnisse hindurchgeht, sich manches fremde angeeignet, wie sie die Versformen der Italiener nachgebildet hat und wie durch die Lieder ihrer Cancioneros vernehmlich ein Klang aus der Provence schallt, so hat auch die arabische Poesie einige Erinnerungsmale aus der Zeit, wo Orient und Occident sich auf demselben Boden berührten, in ihr zurückgelassen.

Es war der Fehler Aller, die früher von Orientalismus in den romanischen Literaturen redeten, daß sie ihre Behauptungen ganz im Allgemeinen aufstellten und dieselben durch kein Beispiel zu belegen vermochten; man kann hinzufügen, daß Keiner von ihnen auch nur einen Vers eines spanisch-arabischen Dichters kannte. Obgleich nun der Zweck vorliegend der Schrift ein ausführliches Eingehen auf diesen Gegenstand nicht gestattet, so will ich doch, um nicht in den gleichen Fehler zu verfallen, einige Fälle anführen, wo die spanische Poesie in Inhalt oder Form einen Eindruck von der arabischen bewahrt hat. Bei solchen Fragen über literarische Einflüsse hält es freilich schwer, zu einer absoluten Gewißheit zu gelangen; denn wer die Einwirkung läugnen will, kann immer behaupten, die Nation oder der Autor habe den Gedanken, den er entlehnt haben soll, auch selbst fassen können; indessen liefern einige der folgenden Beispiele so unzweideutige Belege für die Richtigkeit meiner Behauptung, daß nur etwa derjenige ihnen die

Beweiskraft absprechen wird, der gesonnen ist, erforderlichen Falls auch die Entlehnung des deutschen Hexameters von den Alten zu bestreiten und ihn für ein ursprünglich deutsches Erzeugniß zu erklären.

Eine altspanische Volkseromanze, die sich in der Romanzensammlung von 1550 und auch schon in der noch älteren ohne Jahreszahl gedruckten findet, führt den König Don Juan vor, wie er Angesichts von Granada sich durch den Mauren Abenamar Auskunft über die Prachtgebäude der Stadt geben läßt. Darauf heißt es weiter:

Also sprach Don Juan, der König,
Wehl vernehmt es, was er sprach:
„O Granada, wenn du wolltest,
Nähm' ich dich zum Ehgemahl;
Cordova mitsammt Sevilla
Brächt' ich dir als Mitgift dar,
Ja, und wenn du mehr verlangtest,
Mehr noch gäb' ich dir fürwahr.“ —
Antwort gab dem guten König
Drauf Granada dergestalt:
„Schon vermählt, o König, bin ich,
Trage noch nicht Bittwentracht,
Und gar wehl vertheid'gen wird mich,
Glaub, der Mohr, mein Ehgemahl.“¹⁾

1) Wolf, primavera I, 232.

Daß eine Stadt, welche ein Eroberer einzunehmen hofft, als eine Braut aufgefaßt wird, um deren Hand er wirbt, ist gewiß höchst auffallend und befremdet um so mehr in einer Romanze von ganz vollkommnem Charakter. Nicht leicht wird man diese Vorstellung in einem andern abendländischen Gedichte aus dem Mittelalter treffen, und wo sie sich fände würde ich auf einen fremden Ursprung schließen. Dem Orient dagegen und den spanischen Arabern ist das Bild höchst geläufig. So lautet eines ihrer Gedichte auf Granada:

Daß mit Granada nichts im weiten Weltreiche,
Aegypten, Syrien nicht, noch Irak sich vergleiche!
Sie prangt wie eine Braut im Schmuck der Festgewänder,
Und ihre Mitgift, scheint's, sind alle jene Länder.¹⁾

Ibn Batuta nennt dieselbe die Braut oder Neumählte unter den Städten Andalusien's,²⁾ und Al Motamid sang, als er Cordova erobert hatte:

Seht! wie die schöne Cordova, die mit dem Speer,
dem Schwerte
Zedweden Werber von sich wies, mir ihre Hand ge-
währte!
Sonst immer stand sie schmucklos da; allein mit gold-
nen Spangen

1) Baffari I, 24.

2) Ibn Batuta IV, 364.

Und prächtigem Gewand geschmückt hat sie mich heut
empfangen.
Des Königs Gattin ward sie nun, wir halten Hochzeit-
feier
In ihrem Schloß, indeß vor Wuth vergehn die andern
Freier.¹⁾

Auch Muhammed, der Sohn Abdurrahman's II.,
stellt in dem Gedichte, das er auf der Rückkehr von
einem Kriegezuge verfaßte, seine Hauptstadt unter
dem Bilde einer Geliebten vor:

Wirst du, Cordova, vergönnen, daß ich mich dir nahen
kann?
Darf auf dir mein Auge ruhen? wirst du nicht vor mir
entfliehn?²⁾

Auch von Sevilla heißt es in einem Gedicht:
„Sevilla ist eine Braut; ihr Gatte ist Abbad, ihre
Krone das Hügel land (das Ajarafe) und ihr Hals-
band der Fluß“³⁾ und der persische Geschichtschreiber
Mirchond drückt, wo er sagen will, daß ein Fürst
seine Residenz verlasse, dies nach seiner schwülstigen
Weise in den Worten aus: „er heftete der Gattin
des Reiches eine dreifache Ehescheidung an den Saum
ihres Schleiers.“⁴⁾

1) *Scriptorum arabum loci de Abbadidis*, ed. Dozy. 66.

2) *Al Hout* 65.

3) *Haffari* II, 143.

4) *Mirchond's Hist. Seldschuckidarum* ed. Vullers, 16.

Wer kann nun an der orientalischen Herkunft der erwähnten Stelle zweifeln? Man verstehe mich recht; ich sage mit nichten, die spanische Romanze sei aus dem Arabischen übersetzt oder ihrem ganzen Inhalte nach entlehnt; aber ich glaube, man kann mit Zuversicht annehmen, deren Verfasser habe ein arabisches Gedicht gehört, das er möglicher Weise gar nicht durchgehends verstand, aus dem er aber dies eine frappante Gleichniß auffaßte und in das seinige übertrug.

Es ist schon von zwei, bei den spanischen Arabern sehr beliebten Gattungen von Volksliedern die Rede gewesen, deren die eine Muwaschaha, die andere Zadschal heißt. Jene war schon im neunten Jahrhundert, diese zur Zeit der Murabiten, also im elften, in Gebrauch gekommen¹⁾; auch mag hervorgehoben werden, daß der christliche Dichter Margari, der unter der Regierung Al Motamids in Sevilla lebte, als Verfasser von Muwaschahat genannt wird.²⁾ Das Charakteristische beider Formen, welche sich so ähnlich sind, daß ich ein unterscheidendes Merkmal nicht zu finden weiß, besteht darin, daß ein Reim oder Reimsystem, welche in der Einleitungstrophe des Gedichtes auftreten, von anderen Reimen unterbrochen werden, sich aber am Schlusse jeder Strophe wiederholen. In Bezug auf die Gestaltung dieser

1) *Die Chaldäer* Vrelegemena III, 390 u. 404.

2) *Blasfari* II, 251.

Form im Einzelnen herrscht große Mannichfaltigkeit, aber jedes, Lied, welches die bezeichnete Eigenthümlichkeit an sich trägt, gehört zu einer der beiden Gattungen. Folgendes ist ein arabisches in der Reimfolge genau nachgebildetes Zadschal, dessen Inhalt freilich, eben weil die künstliche Form die Hauptsache war, sehr frei behandelt werden mußte:

Preis dem Schöpfer dieser Welt,
Der vernichtet und erhält!

Alle Erdenregionen
Schuf er und die sie bewohnen,
Hat den Stolz der Pharaonen
Und des Stamms Ihemud gefällt.

Er, der Gew'ge, Hocherlauchte!
Als sein Schöpfungsbodem hauchte,
Aus dem Rauch und Wasser tauchte
Erde da und Himmelszelt.¹⁾ u. s. w.

Ein anderes Zadschal von genau derselben Bildung theilt Ibn Chaldun mit.²⁾ Nach seiner Erzählung fuhr Ibn Razman, ein geberener Cordovese, der sich aber oft in Sevilla aufhielt, einst in Gesellschaft mehrerer seiner Bekannten auf dem Guadalquivir. Die Freunde ergösten sich am Fischen; bei ihnen im Nachen befand sich ein schöner Knabe. Da forderte Einer von der Gesellschaft die Anderen auf,

1) Catal. codicum orient. biblic. L. Lugd. Bat., ed. Dozy II, 101.

2) Ibn Chaldun Prelegomena III, 405.

ein Radschal in Bezug auf ihre Situation zu improvisiren; er selbst begann mit dem Thema und der ersten Strophe und jeder der Uebrigen fügte dann eine Strophe hinzu. Ich bin außer Stande, dieses Gedicht in der nämlichen Form zu übersehen oder auch nur frei nachzubilden, will aber dessen Structur, auf die es hier allein ankommt, in folgenden Versen zeigen:

Freunde! beim Forellenfang
Müß'n wir uns umsonst schon lang.
Gerne mücht' ich in den Maschen
Köstliche Forellen haschen;
Doch, indeß sie flieh'n die raschen,
Wird mir für mich selber bang.
Könnten, gleich den hurt'gen Fischen,
Uns're Herzen nur entweichen!
Alle fallen sie inzwischen
In des Knaben Netz als Fang.

Nun nehme ich eines der ältesten auf uns gekommenen Lieder der spanischen Literatur und bilde dessen Reimordnung gleichfalls genau nach, während ich mir, ebenso wie bei den weiter folgenden Stücken ein ganz freies Schalten mit dem Inhalt vorbehalten muß. Es ist ein Bettelied, wie es die fahrenden Schüler sangen:

Gebt, ihr Herr'n, dem Schüler gebt,
Der mit Fleh'n die Hand erhebt!

Gebt von eurer reichen Habe,
Gebt mir eine kleine Gabe,
Beten will ich armer Anabe
Dann, auf daß ihr lange lebt.

Lohnen mög' euch Gott die Spende!
Öffnet mild, ihr Herr'n, die Hände,
Daß ihr einst an eurem Ende
Minder vor dem Tode bebt.')

Dies ist also, wie der erste Blick zeigt, ein Zaidchal in spanischer Sprache und der arabische Ursprung der Form kann im vorliegenden Falle um so weniger bezweifelt werden, als der Verfasser eben jener Erzpriester von Hita ist, der, wie mehrfach erwähnt, eine genaue Kenntniß des arabischen Viedewesens besaß.

Von Alfonso Alvarez de Villasandino, einem castilianischen Dichter, der in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühte, ist folgendes Liedchen, das mit dem vorigen in der Structur übereinstimmt:

Hört, ihr Herrn, dies Liedchen mein,
Mag's euch immer unlieb sein!

1) Poetas del arcipreste de Hita in der Sammlung des Sanchez, Copla.
1624 R.

Nicht der hochgebenedeite
König, der vom Gott geweihte,
Aber manche andre Leute
Werden Gift und Galle spei'n.

Von den großen Herrn mit nichten,
Die des Reichs Geschäfte schlichten,
Doch von manchen kleinen Wichten
Her' ich mich vermaledei'n!) u. s. w.

Also gleichfalls ein spanisches Zadschal. Der Dichter lebte, wie einige von ihm aufbewahrte Verse, ebenfalls in der Ärm des Zadschal oder Muwaschaha, zeigen,²⁾ in vertrauten Verhältnissen mit einer schönen Maurin, und durch sie könnte ihm die Bekanntschaft mit der arabischen Dichtweise leicht vermittelt werden sein, wenn diese nicht schon vor ihm in der spanischen Literatur eingebürgert gewesen wäre.

Bereits eben wurde erwähnt, daß bisweilen auch das Thema oder die Einleitungstrophe des Zadschal von den Arabern weggelassen wird. Dann hat das Gedicht, wofern es zu der hier betrachteten speciellen Gattung gehört, die Gestalt folgender Strophen, welche den Anfang eines, zu öffentlicher Recitation bestimmten, Zadschal bilden:

1) Cancionero de Baena. Leipzig 1859. I. 182.

2) Eb. I. 96.

Lasset uns zu Allah beten!

Segnen laßt uns den Propheten,

Ihr, in deren Kreis zu treten,

Heut mir die Erlaubniß wird!

Ganz, ich schwör' es hoch und theuer,

Ganz, ihr Edlen, bin ich Euer!

Hört das Liebesakenteuer

Nun, zu dem ich mich verirrt!')

Es ist nun recht merkwürdig, daß sich noch bis auf die Zeit des Calderon die Erinnerung erhielt, diese Form, die in der späteren spanischen Literatur sonst gar nicht mehr vorkommt, sei arabischen Ursprungs. In seinem Drama „Noch bis nach dem Tode lieben“, welches den Aufstand der Moriscos in den Alpujarras schildert, nämlich legt er den Mauren, wie sie bei verschlossenen Thüren ihren Festtag begehen, folgenden Gesang in den Mund:

Einer: Ob wir herb auch klagen müssen,
Daß, nach Allah's tiefen Schlüssen,
In der Anechtschaft kummern müssen
Uns bedrückt ein schändes Loos.

Alle: Allah hoch!

Einer: Hoch soll das Gedächtniß leben
An das heldenmüt'ge Streben,

1) Catal. codicum orient. biblioth. Lugd. Bat., ed. Drey II, 103

Das uns Spanien einst gegeben!
Mut und Kraft besetzt uns noch.
Alle: Allah hoch! 1)

Ich wende mich zu einem arabischen Muwa-
schaha, indem ich die Reimfolge des Urtextes genau
nachbilde:

Nun ertönt der Ruf uns Beiden:
Hört! ihr müßt einander meiden!
Suchen wir zu widerstehen!
Töten wird uns senst das Leiden.

Einem Meere gleicht die Liebe;
Wen verschlingt nicht ihre Flut?
Heutig stammt sie; o wer bliebe
Unversengt von ihrer Gut?
Qualvoll ist sie; wem vertriebe
Sie nicht Schummer, Kist und Mut?
Jetzt, getrübt durch Leid und Klage
Werden düster unsre Tage,
Während hell die Nächte strahlten,
Gh' verhängt uns ward das Scheiden.

Du Vertrauter meiner Seele,
Leihe meinem Wort dein Ohr:
Daß ein Weib das Herz ihm stehle,
Hüte jeder sich davor!
O, wie sehr die Liebe quäle,
Ich erreichte das, ich Thor!

1) Comedias de Calderon, ed. Reil IV, 556.

In ihr Meer hinuntertunkend,
Ihre bittern Wellen trinkend,
Hören nun wir Zwei den Mahnruf:
Aus sind, aus des Lebens Freuden! *)

Neben dieses hatte ich ein altspanisches Liedchen,
dessen Reimordnung im Deutschen ganz der des Ori-
ginals entspricht: *

Vor des Frühroths Prangen
War ich in dem langen,
Düstern Felsenpasse
Steil emporgezangen.
Bei der Stürme Leben
Fühlt' ich, wie mir drehen
Zwischen Schnee und Eise
Schauer Frostes leise
Durch die Glieder drangen.
An des Weges Biegung
Sah ich — welche Rührung! —
Eine Hirtin stehen;
Von dem kalten Wehen
(Glühten ihr die Wangen. *) u. s. w.

Da hätten wir ein spanisches Muraschaha, und
zwar von dem Erzpriester von Hita, der nach seiner

1) Alfonsi I, 417.

2) Poetas del Arcipreste de Hita in der Sammlung des Sandeys. Vers
296 B.

eigenen Auszüge auch viele Lieder für maurische und jüdische Sängerinnen verfasste.

Um jedem Einwande zu begegnen, hebe ich nochmals hervor, daß es bei dieser Dichtart weder auf das Metrum, noch auf Zahl und Anordnung der Reime im Innern des Liedes ankommt, sondern einzig auf ihr charakteristisches Merkmal, die Wiederkehr eines oder mehrerer, gewöhnlich schon in einer Einleitungstrophe erschienenener Reime am Schlusse jeder Strophe. Es ist dies keineswegs ein Refrain, wie er bei den Provenzalen so häufig vorkommt, das heißt die Wiederholung des nämlichen Wortes oder derselben Verszeile; Lieder, die in ihrem Bau den hier in Rede stehenden entsprächen, sind mir bei den Troubadours und den Nordfranzosen nicht vorgekommen; sollten sich aber dergleichen bei ihnen finden, so ist unzweifelhaft, daß ihnen die Form von eben daher zugekommen, von wo die Spanier sie erhalten; man weiß ja, wie vieler Verkehr zwischen Südfrankreich und den Pyrenäenländern war, wie vielfach provenzalische Dichter und Jongleurs nicht nur nach Aragon, sondern auch nach Castilien kamen und wie vieles wieder von diesen den Nordfranzosen mitgetheilt wurde. Die im muhammedanischen Spanien so beliebte Gattung konnte den Provenzalen um so leichter bekannt werden, als auch die Juden Gedichte in der Form des Muwashshah und des Zadschal bildeten ¹⁾

1) Der Dittam des Juba Sa Erol. v. Geiger. S. 163. — Maffay II. 711

und man aus dem Itinerarium des Benjamin von Tudela weiß, wie viele Verbindungen die spanischen Israeliten mit den südfranzösischen unterhielten.

Besonders deutlich lassen sich die Wege, auf denen orientalische Weisen zu den Spaniern gelangten, in dem Leben und den Liedern des Garci Herranz, eines castilianischen Dichters, aus der Zeit Johann's I. verfolgen. Dieser verliebte sich in eine getaufte maurische Sängerin (Zuglarsa), von der er glaubte, sie sei sehr reich, und erlangte vom Könige die Erlaubniß, sie zu heirathen. Da er nach der Heirat die erwarteten Schätze nicht fand und sich nun durch eine so unpassende Verbindung entehrt sah, verließ er den Hof und zog sich in eine Einsiedelei zurück, wo er mehrere Psalmen dichtete. Aber sein unruhiger Geist ließ ihm keine Ruhe. Unter dem Vorwande, nach Jerusalem pilgern zu wollen, schiffte er sich mit seinem Weibe nach Malaga ein, das noch unter arabischer Herrschaft stand, machte erst daselbst einen Aufenthalt und begab sich dann mit Weib und Kindern nach Granada. Hier in der Hauptstadt des Islams trat er zum muhammedanischen Glauben über, verliebte sich in die Schwester seiner Frau und nahm, den Sitten der neuen Religion gemäß, auch diese noch zum Weibe. Nach dreizehn Jahren kehrte er endlich arm und mit vielen Kindern nach Castilien zurück, wo er vermuthlich auch wieder den früheren Glauben annahm. — Ein spanischer Dichter, der mit

einer arabischen Sängerin vermählt war und einen langjährigen Aufenthalt unter den Arabern machte — mußte sich verwundern, wenn er nicht mit orientalischer Poesie bekannt geworden wäre und wenn seine Werke nicht Spuren davon trügen. Wirklich finden sich denn auch unter seinen Liedern mehrere Muwaschahat, darunter das folgende die seltsame Erscheinung bietet, wie diese Form zu Gesängen christlicher Andacht dienen mußte:

Jungfrau, die wir Alle loben,
Der ich diene fort und fort,
Der dem Throne Gottes drehen
Sprich für mich ein bittend Wort!
Heilig bist du, Frau der Frauen,
Und von jedem Knecht dir,
Derer, die wir um uns schauen,
Kommt dir keine gleich fürwahr;
Alle blicken voll Vertrauen
Zu dir aufwärts vom Altar,
Und im Herzen immerdar
Trag' ich dich als meinen Port.
Aus den Herrn hast du geboren,
Und doch bleibst du Mahterin;
Drehen zu des Himmels Thoren,
Heilige Jungfrau, gingst du ein.
Du, zur Herrin mir erkoren,
Wolle du mir gnädig sein!
Preisend dich in Stuck wie Pein
Zieh' ich hin von Ort zu Ort. 1)

1) *Cantoneses de Buena* II, 280. S. auch 262.

Die Sammlungen altspanischer Gedichte, der Cancionero des Baëna, die Werke des Marques von Santillana u. s. w. wimmeln von Gedichten, die in ihrer Structur den angeführten des Garcî Herranz und des Erzpriesters von Hita, also auch den arabischen Muwaschahat entsprechen. Wie ferner diejenige Gestalt, in welcher statt des einen Reims sich ein ganzer Reimcomplex wiederholt, von den Spaniern nachgeahmt wurde, mag noch ein Beispiel zeigen. Den Ab ul Hassan ist das arabische Muwaschaha:

Hier bei'm Wein und Lautenklänge,
Hier am Strom, am grünen Rain,
Ist mir nicht vor Tadeln bang,
Die mich bösen Wandels zeih'n.
• Laßt mich auf dem Lustpfad wallen,
Ohe flieht mein Jugendtraum!
Oder Tadel wird verhallen
Und ein einzig Wörtchen kaum
Der Erwiderung laß' ich fallen,
Während sprüht im Glas der Schaum.
Hörst, dort an des Hügel's Hange
Süßelt's lieblich durch den Hain!
Seht die Reben dort! nicht lange,
Und sie spenden süßen Wein.

O der Zeit, die nun entschunden,
Als ich glücklich war mit ihr;
Selbst die kurzen Trennungsstunden
Schienen keine Trennung mir,

Denn alsbald, aufs Neu verbunden,
Unser Feinde lachten wir.
Wer die Schlanke schaute, hange
Wurde dem vor Liebespein;
Oftmals drückten ihrer Wange
Meine Lippen Spuren ein.¹⁾

Eine castilianische Serranilla, d. h. ein Hirten-
lied des Marques de Santillana, von dem ich nicht
erst zu sagen brauche, daß es gleichfalls ein Mu-
waschaba, lautet:

Als ich, aus der Stadt gegangen,
Jüngst mich auf dem Lande fand,
Nahm ein Weib mein Herz gefangen
Schön wie ich noch keins gekannt.
Auf des Thales grüner Matte,
Die sich vom Gebirge senkt,
Stand die Hirtenmaid; sie hatte
Ihre Heerde dort getränkt.
Schön, so wie des Frühlings Prangen,
In dem röthlichen Gewand
Regte sie in mir Verlangen,
Dem mein Herz nicht widerstand.^{2) 1. f. 10.}

Endlich sei hier noch bemerkt, daß wir ein kürz-
lich herausgegebenes spanisches Liederbuch besitzen, in

1) Rastari I, 38a.

2) Los cantos del marqués de Santillana, ed. Amador de los Rios,
p. 473.

dessen Ueberschrift ausdrücklich gesagt wird, es sei aus dem Arabischen übersezt. Dasselbe gehört in die Zahl der Morisken-Gedichte und verherrlicht den Propheten.¹⁾

Wo von den Berührungen zwischen orientalischer und occidentalischer Poesie die Rede ist, darf die Geschichte der Bürgerkriege von Granada von Perez de Gita nicht außer Acht gelassen werden. Daß dieses Buch nicht durchgehends Uebersetzung, am wenigsten wörtliche, aus dem Arabischen sein könne, liegt zwar auf der Hand; schon die Anspielungen auf die Mythologie der Alten, welche den Arabern immer fremd blieb, die Berufung auf christliche Chronisten u. s. w. beweisen dies. Dessenungeachtet muß ich der vielfach ausgesprochenen Meinung, welche dasselbe für die freie schriftstellerische Composition eines christlichen Verfassers und seinen Inhalt für reine Fiktion erklärt, entgegenreten. Ich behaupte nicht allein, daß der wesentliche Inhalt des Werkes auf geschichtlichen, durch den Mund des Volkes zur Sage umgewandelten Thatsachen ruht, sondern auch, daß der Verfasser theilweise nach arabischen Originalen gearbeitet hat, die er allerdings sehr frei behandelte.

Bergegenwärtigen wir uns zuerst ihrem Hauptumrisse nach die berühmte, von den Dichtern aller Länder verherrlichte Erzählung, deren älteste bekannte

1) *Eigenschaftsberichte der R. Preussischen Akademie 1860, S. 317.*

Fassung sich bei Perez de Gita findet. Am Hofe Königs Boabdil (so und noch schlimmer wird der Name Abu Abdillah verstümmelt) besteht eine Feindschaft zwischen den beiden Rittergeschlechtern der Abencerragen und Zegris. Ein Turnier auf dem Plage Bivarrambla, in welchem jene diese besiegen, steigert die zwischen beiden herrschende Eifersucht und die Ueberwundenen sinnern auf Verrath, um sich an ihren Gegnern zu rächen. Ein Zegri muß die Abencerragen des Einverständnisses mit den Christen beschuldigen und gegen einen Ritter dieses Geschlechts, Alvin Hamet, überdies die Anklage eines Liebesverhältnisses, in dem er mit der Königin stehe, erheben. Auf Anlaß dieser Verläumdung lockt denn Boabdil die Abencerragen durch List in die Alhambra und läßt sie dort in oder neben dem Löwenjaale bis auf Einige, denen die Flucht gelingt, enthaupten, die Königin aber zum Feuertode verurtheilen. An dem für die Vollstreckung dieses Urtheils festgesetzten Tage finden sich dann vier Christenritter als Beschützer der Verläumdeten ein und thun deren Unschuld gegen die verrätherischen Zegris im feierlichen Zweikampf dar.

Unter diesen Vorgängen darf man den Kampf der Christenritter für die Ehre der Königin unbedeutlich für Erfindung des Spaniers halten, in den übrigen dagegen läßt sich ein Kern von geschichtlicher Wahrheit erkennen, den nur die Sage mit ihrem

Schleier umhüllt hat. Es sind Begebenheiten nicht am Hofe Boabdil's, sondern an dem seines Vaters Ab ul Haffan, welche hier zu Grunde liegen. Nach dem Geschichtschreiber Marmol Carvajal nämlich, einem geborenen Granadiner, der bedeutend vor Gita schrieb¹⁾ und sich oft auf die Aussage alter Morisken beruft, ließ der alte König Ab ul Haffan sich aus Liebe zu einer Neuegatin, die von den Arabern Zoraya (d. h. das Siebengestirn, die Plejaden) genannt wurde, nach Angabe der spanischen Chronisten aber Isabel de Solís hieß, von seiner Gemahlin Nischa trennen und einige Söhne der letzteren an einem Brunnenbecken nächst dem Löwenjaale enthaupten, um die Thronfolge an die Söhne der Zoraya zu bringen. Nischa war ihrem Erstgeborenen, dem Abu Abdallah, zur Flucht behülflich, indem sie ihn an einer aus Frauenkleidungsstücken zusammengeknüpften Strickleiter vom Femaresthurm herabließ. Von dort rettete sich der Flüchtling nach Guadir unter Beihülfe mehrerer Ritter vom Stamme der Abencerragen, welche den König hielten, weil er einige ihrer Stammesgenossen getödtet hatte. Der Vorwand, unter dem Ab ul Haffan diese Unthat verübt, war der gewesen, daß eine seiner Schwestern

1) Seine Beschreibung von Afrika, welche die Geschichte des Untergangs von Granada enthält, erschien 1571; später hat er dies Capitel auch in sein Werk über die Conquerra der Moriscos aufgenommen. Gita's Buch ward zuerst 1588 gedruckt.

von einem Abencerragen in dessen Haus geführt worden sei, der eigentliche Grund dazu aber hatte in der Parteinahme der genannten Ritter für die Söhne der Aïschâ gelegen. Alle diese Vorgänge erregten denn bei den Bewohnern von Granada solchen Haß gegen den König, daß sie jenen seinen flüchtig gewordenen ältesten Sohn aus Guadix herbeiholten und zum König ausriefen. — Mit diesen Angaben Marmol's stimmt im Wesentlichen die Geschichtserzählung bei Maffari überein. Der Araber berichtet gleichfalls von der Liebe Ab ul Hassan's zur Zorava, von der Flucht seiner Söhne und von den Parteinungen, welche unter seinen Unterthanen entstanden, indem sich einige den Kindern seiner rechtmäßigen Gemahlin, andere denen der Zorava zugeneigt; auch erzählt er, er habe einige angesehenen Feldherren seines Heeres hingerichten lassen.¹⁾ — Es scheint also, daß zwei Thaten des alten Ab ul Hassan zu jener einen zusammengefloßen sind, welche bei Perez de Hita dem Arabidil zugeschrieben wird, und daß ein Liebesabenteuer der Schwester Ab ul Hassan's auf die Gemahlin des Sohnes übertragen worden ist.

Wenngleich nun der Erzählung vom Morde der

1) Maffari II. pag. 8. Von dem Liebesverhältniß einer Schwester des Ab ul Hassan mit einem Abencerragen sagt Maffari nichts. Auch die Abencerragen und Zoravâ werden nicht bei ihm genannt; diese Namen lassen sich jedoch aus dem Arabischen erklären; jener als „Söhne des Hattier's“, dieser als „Wengberechner, Wengnoten“. Ein Ibn al Terrakib also ein Abencerrage kommt vor bei Ibn Chalkikan (ed. Milano) I. 164.

Abencerragen ein historisches Factum zu Grunde liegt, hat sie doch in ihren näheren Umständen sagenhaften Charakter. Der Verzug, wie die Ritter einzeln in das Schloß gerufen und nacheinander enthauptet werden, ähnelt sehr einer alt-orientalischen Geschichte oder Sage von der Hinrichtung des Stammes Temim durch einen persischen König.¹⁾ Schon einmal hatte sich diese in Spanien localisirt, indem die arabischen Schriftsteller einen, genau damit übereinstimmenden Vorfall berichten, der sich im neunten Jahrhundert unter der Regierung Al Hafems in Toledo zugetragen haben soll. Seit längerer Zeit — so lautet letztere Erzählung — waren die Bewohner dieser Stadt aufrührerisch gegen die Befehle des Herrschers gewesen. Um ihren Widerstand zu brechen wandte Hafem eine schreckliche List an. Sein Sohn Abdurrahman mußte sich nach Toledo begeben und zuerst das Vertrauen der Einwohner durch leutseliges Benehmen zu gewinnen suchen, dann, nachdem es ihm gelungen, die Vornehmsten der Stadt zu einem Feste laden. Zahlreich erschienen die Gäste zur bestimmten Zeit vor dem Palaste, erhielten aber nicht auf einmal, sondern nur Einer nach dem Andern Einlaß. Während sie durch die Vorderthür eintraten, wurden die Kasse, auf denen sie gekommen, nach der Hinterthür geführt, um, wie es hieß, ihre Herren dort zu

1) Cassin de Perceval, histoire des Arabes avant l'islamisme II, 326.

erwarten. Aber im Hofe des Palastes am Rande einer Grube standen Fenster, welche jedem der Eintretenden das Haupt abschlugen. Diese schreckliche Schlächterei dauerte so lange fort, bis fünftausend und dreihundert Schlachtopfer ihr Leben verloren hatten. Nachdem Stunden vergangen waren, fiel es einem Toledaner auf, daß keiner der Gäste durch die Hinterthür herauskam und er machte Andere darauf aufmerksam. Da auf einmal, in die Höhe blickend, sah er den Rauch von dem vergossenen Blute über das Gebäude empersteigen und rief: „Wehe! dieser Rauch, ich schwöre es euch, kommt nicht von den dampfenden Festspeisen, sondern von dem Blute eurer erwürgten Brüder!“ Die Umstehenden eilten, von Entsetzen erfüllt, hinweg, Toledo aber gehorchte fortan unbedingt dem Nachtgebot der Chalifen.¹⁾ — Da alle Umstände dieser Erzählung mit denen übereinstimmen, welche von dem Untergange des Stammes Temim berichtet werden, und da dieselben sich zum Theil in der Geschichte des Abencerragen-Mordes wiederholen, so liegt die Annahme nahe, die alte morgenländische Sage sei durch die Tradition zuerst nach Toledo, dann nach Granada versetzt worden und habe sich hier an historische Thatfachen geheftet, ungefähr so, wie die alt-sandinawische Sage vom Apfelschuß an den Befreiungskrieg der Schweizer.

1) *Mem. et Antiq. im Journ. asiat.* 1858, I, 464.

Die Form von Gita's Werk ist völlig die der morgenländischen Heldengeschichten und Romane. Wie schon in den ältesten Zeiten die Araber den, der eine Begebenheit vortrug, aufzufordern pflegten, ihnen ein Gedicht zur Beglaubigung des von ihm Erzählten anzuführen,¹⁾ und wie sich diese Weise Verse in die Prosa zu mischen, in der Geschichte des Antar, der Dzul-Himmet u. s. w. erhalten hat, so flucht auch der Spanier zahlreiche Romanzen und Lieder in seine Erzählung ein, theils zur Zierde, theils aber auch, damit sie seinem Bericht zur Unterstützung dienen. Sodann im Einzelnen lassen sich oft orientalische Vorbilder erkennen, wie ein Paar Beispiele zeigen mögen.

Voran stehe der Anfang einer, in gereimter Prosa geschriebenen Klage, in welcher der arabische Dichter Ibn ul Abbar das Schicksal Valencia's beklagt: „Wo ist Valencia mit ihrem Häusergewirre? mit ihrer Tauben Gefos' und Gegirre? mit ihrer Kufasa Zier und ihrer Brücke? mit ihren Schätzen und ihrem Siegesglücke? wo ist die Reute, die sie gemacht im Krieg und ihre Sonne, die strahlend dem Meer entstieg? wo sind ihre rinnenden Bäche, umkränzt von der Fruchthaine Kranz? wo ihre Gärten voll Duft und Glanz? Ihrem Halse, nun schmucklos, entglitt die Blumenkette, ihr strahlender Tag ruht drunten

1) Fresno, lettres sur l'histoire des Arabes I.

im Meeresbette.“¹⁾ Hiermit vergleiche man folgende Stelle aus dem 14. Capitel von Hita's Bürgerkriegen: „O Granada, welcher Unglück hat dich befallen? was ist aus deiner Hoheit geworden? wo ist dein Reichthum? was ward aus deinen Vergnügungen? deiner Pracht, deinen Kämpfen, Turnieren und Ringspielen? wo sind nun deine Erzhörungen und Johannisfeste, deine wohlgestimmten Musiken und Zambra's? wohin schwanden die stattlichen und prächtigen Rehrspiele, deine hochtönenden Lieder, am Morgen in dem Garten des Generalife gesungen? was ward aus jenen kriegerischen und glänzenden Trachten der wackeren Abencerragen? aus den sinnreichen Erfindungen der Gazulen? aus den Muthproben und der Gewandtheit der Alabezen? aus den kostbaren Trachten der Begri, Gemelen und Maza? was endlich ward aus deinem ganzen Adel? Alles sehe ich verwandelt in Tranerklagen, in schmerzliche Seufzer, in graufame Bürgerkriege, in Meere von Blut, rinrend durch deine Straßen und Plätze!“ Es läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß hier dem spanischen Text ein arabischer zu Grunde gelegen hat, dessen orientalisches Colorit wohl etwas gedämpft, auch durch die eingemischten Johannisfeste gestört werden ist, dessen Reimpreß sich aber noch deutlich in dem Parallelismus des Satzbau's wiedererkennen läßt.

1) Wallart II, 290.

Gleichfalls auf ein arabisches Original wird man im 16. Capitel zurückgewiesen, wo Gita zuerst die Kämpfe in den Straßen von Granada schildert und dann fortführt: „nach Beendigung dieses Sturmes und Bürgerkrieges hielt ein Faki, ein Marabut, auf dem neuen Plage eine lange Rede, die der maurische Chronikenschreiber hierhersehen wollte, als von einem ausgezeichneten, in seiner Seltz so angesehenen Manne gesprochen.“ Die Rede, die darauf mitgetheilt wird, ist in Versen und gewiß nach einem arabischen Vorbild, das nur durch Wölbung seines fremdartigen Charakters den Spaniern näher gebracht ward. Solche Improvisationen sind bei den Arabern sehr gewöhnlich; es läßt sich aber nicht absehen, wie ein mit orientalischen Schriften unbekannter Spanier dergleichen hätte erfinden sollen.¹⁾

Die vielen von Perez de Gita in seine Erzählung verschlochtenen Romanzen rühren unzweifelhaft zum weitaus größten Theile von christlichen Verfassern her und finden sich fast alle schon in den älteren Romanzensammlungen; auch vindicirt ihnen der Verfasser, außer der allgemeinen Angabe über die Quelle seines Buches, nicht speciell einen arabischen Ursprung. Nur einem dieser Gedichte, jenem berühmten von dem trauervollen Nitt des Maurenkönigs durch die Straßen von Granada fügt er ausdrücklich die Worte

1) Eine sehr ähnliche Scene, wie die von Gita geschilderte, s. nach arabischen Geschichtschreibern in Dozy, Hist. II, 273.

hinzu: „diese Romanze wurde arabisch verfaßt bei Gelegenheit des Verlustes von Alhama und war in dieser Sprache so jammervoll und traurig, daß sie in Granada verboten werden mußte, denn wo sie auch gesungen wurde erregte sie jedesmal Jammer und Schmerz.“ Diejenigen, welche es für unmöglich halten, daß die spanische Poesie sich irgend etwas aus der arabischen angeeignet habe, erklären natürlich auch diese Angabe für eine Erfindung. Allein weshalb hätte wohl Hita gerade bei diesem Gedichte, und eben nur bei ihm, einen solchen Zusatz machen sollen, wenn er nicht in Wahrheit ein arabisches Lied vor Augen gehabt hätte? Nicht einmal die Behauptung, den Arabern sei eine erzählende Poesie fremd gewesen, könnte hier gegen den orientalischen Ursprung angeführt werden, denn in der Romanze drängen schildernde Situationsmalerei und lyrischer Ausdruck des Schmerzes die Erzählung ganz in den Hintergrund. Gewiß hat der Spanier das arabisches Lied nicht wörtlich übersetzt (das zeigt die Erwähnung des „Maró“, was übrigens im Castilianischen ein fast so gewöhnlicher Ausdruck wie Krieg ist) allein der Annahme, daß er ein solches nachbildend in Romanzenform gebracht habe, steht um so weniger ein zwin- gender Grund entgegen, als wir eine andere Romanze besitzen, die nachweisbar auf diese Art entstanden ist. Ich meine diejenige aus dem Cyclus vom Cid, welche beginnt *Apretada está Valencia*. Dieselbe ist, wie

zuerst Dozy bemerkt hat, der oben (Band I. S. 165) mitgetheilten arabischen Elegie auf Valencia nachgebildet, und ich will hier einige Verse sowohl des Originals als der Nachbildung einander gegenüberstellen.

Aus der arabischen Elegie auf Valencia.

Die Pfeiler, drauf du ruhst, die vier, sie möchten gerne
sich vereinen,

Wie Trauerweiber um den Sarg, dein Jammschicksal
zu beweinen.

Und deine edle Mauer, ach! stark von den Pfeilern
sonst getragen,

Nun wankt sie zitternd; nicht mehr Kraft bleibt ihr,
wie in vergangenen Tagen.

Von deinen Thürmen, hoch und stolz, die, weithin
sichtbar durch ihr Blinken,

Die Herzen aller Welt erfreut, seh' ich die Steine lang-
sam sinken.

Auf deinen weißen Zinnen, einst hell leuchtend und
der Augen Wonne,

Erblich der Glanz; nicht leuchten sie wie ehemals im
Strahl der Sonne.

Dein Strom, der Guadalaviar, und alle deine Nie-
selquellen

Entstehen ihrer Mutter nun; dem Fremdling dienen
ihre Wellen.

Aus der spanischen Nachbildung.

Deine vier gewalt'gen Felsen,
Drauf du fest gegründet stehst,
Möchten gerne sich vereinen,
Zu bejammern dein Geschick;
Deine Mauern, hochaufragend
Von dem harten Felsgestein,
Zittern von dem Kampfgetöse,
Das sie fort und fort umstürmt;
Deine Thürme, aus der Ferne
Deinen Bürgern kennbar schon,
Denen sie mit ihrem Glanze
Manches Mal das Herz erfreut,
Sinken nach und nach zu Boden,
Keinen Halt mehr finden sie;
Deine stolzen weißen Zinnen,
Weit hin leuchtend wie Krystall,
Treulos sind sie dir geworden,
All ihr heller Glanz verschwand,
Und dein Strom, der wasserreiche,
Alare Guadalquivir,
Ist mit deinen andern Quellen
Seiner Mutter Hüt entflohn.

Gerade so, wie diese Romanze nach der noch vorhandenen spanischen Prosa-Üebersetzung des arabischen Originals bearbeitet ist, mag Perez de Hita in jener

von einem Juden ins Castilianische übertragenen Geschichte der letzten Zeiten Granada's, auf die er sich beruft¹⁾, den Granadinischen Klagegesang auf den Verlust von Alhama, in Prosa aufgelöst gefunden und danach in Verse gebracht haben; und es scheint, daß die andere Version desselben Gedichtes, welche er mittheilt, so wie die schon im Cancionero de Romances enthaltene, nur verschiedene Bearbeitungen desselben arabischen Trauerliedes sind. Das Original ist untergegangen, daß aber derartige arabische Volksgesänge über das Unglück von Granada unter der muslimischen Bevölkerung dieser Stadt vorhanden waren, wird durch ein Lied bewiesen, welches Argote de Molina von den Moristen singen hörte und im vulgär-arabischen Texte mittheilt. Um zu zeigen, in welcher Weise ungefähr die spanischen Bearbeiter arabischer Lieder verfahren mochten, will ich dasselbe hier, in Romanzenversmaß gebracht, einschalten. Ich bediene mich dabei keiner anderen Freiheit, als einer solchen, welche bei jeder poetischen Uebersetzung allgemein als erlaubt gilt:

Die Alhambra ist in Trauer,
Ach und ihre Sinnen klagen
Um das Leid, o Beakbil,
Und die Schmach, die sie befallen.
Führt herbei mir meinen Kenner,
Reicht mir meine weiße Tartsche,

1) C. 585 der Ausgabe von Ribadeneyra.

Daß wir gehen, daß wir kämpfen
Und erobern die Alhambra!
Führt herbei mir meinen Renner,
Reicht mir meine weiße Tartsche,
Daß wir gehn und kämpfen, bis ich
Meine Kinder wieder habe.
Meine Kinder sind in Guadix
Und mein Weib ist in Gibraltar;
Weh, o Herrin, Heldennutter,
Um das Leid, das auf mir lastet!
Meine Kinder sind in Guadix
Und ich selbst bin in Gibraltar;
Weh, o Herrin, Heldennutter,
Um das Leid, das auf mir lastet. 1)

Gewiß sind diesen Versen von zweifellos arabischer Herkunft, die folgenden aus der spanischen Romanze nicht so ganz unähnlich, daß sie nicht gleichen Ursprung haben könnten:

Laßt die silbernen Posaunen,
Die Trommeten laßt erschallen,
Und die dumpfen Kriegespauken
Laßt entbieten zu den Waffen,
Daß es hören alle Mehren
Von der Vega und Granada! u. s. w.

Vielleicht würde sich bei näherer Betrachtung die

1) *Discurso hecho por Gonzalo de Argote y de Molina sobre la poética castellana*, in dessen Ausgabe des Conde Lucanor.

Wahrscheinlichkeit herausstellen, daß noch einzelne andere Romanzen sowohl in dem Werke des Hita als in den allgemeinen Sammlungen ganz oder theilweise aus arabischen Quellen geflossen seien, z. B. die über den Mord der Abencerragen:

In den Thürmen der Alhambra
War Geschrei und Jammerruf,
In der ganzen Stadt Granada
Großes Weinen sich erhob.

und die Klage Boabdils über den Verlust seines Reiches in einer Romanze des Sepulveda, die augenscheinlich nur Uebersetzung einer älteren ist:

O Granada, die auf Erden
Du nicht deines Gleichen hast,
Die des ganzen Mehrenvolkes
Ruhm und Stolz du lange warst u. s. w.

Denn es läßt sich kaum denken, daß die spanischen Christen, die vielmehr von Stolz und Freude über den Sieg ihres Glaubens erfüllt waren, sich so in den Jammer des untergehenden und vertriebenen Volkes hätten vertiefen sollen. Dagegen ist es sehr erklärbar, daß sie durch Moriscos Mittheilung von arabischen Volksgejängen erhielten, die dann mit mehr oder weniger Freiheit in Romanzen umgewandelt wurden. Besitzen wir doch von Alonso de Castillo, einem zum Christenthum übergetretenen Mu-

hammedaner, mehrere spanische Uebersetzungen arabischer Gedichte, z. B. einer Elegie auf den König Ab ul Hadshadich von Granada und eines Klagegesanges über das Unglück der Moslimen. Freilich sind diese Uebersetzungen, die uns Marmol Carvajal mitgetheilt hat, in Prosa, indessen solche Texte oder mündliche Interpretationen konnten nachher von den Spaniern in Romanzenform gebracht werden. Da übrigens die Moriscos viel in spanischer Sprache dichteten, wie dies eine beträchtliche Anzahl ihrer noch vorhandenen poetischen Produkte bekundet, so läßt sich nicht absehen, weshalb sie nicht auch selbst arabische, auf die Begebenheiten Granada's Bezug habende, Lieder in spanischen Versen ganz oder theilweise nachgebildet haben sollten.

Doch ich muß von diesem Gegenstande, der mich für die Gränzen dieser Schrift schon zu lange in Anspruch genommen, abbrechen und will, um jedem Mißverständnisse vorzubeugen, nur noch Folgendes hervorheben. Ich behaupte keineswegs, die Form der Romanze sei arabischen Ursprungs, spreche im Gegentheil aus, daß sowohl diese Form durchaus den Castilianern gehört, als auch die ungeheure Mehrzahl der spanischen Romanzen völlig frei von orientalischen Einflüssen geblieben ist; meine Behauptung geht aber dahin, daß sich bei einigen derselben, wie z. B. der vorhin erwähnten, in welcher Granada als, von Freiern umwerbene, Braut geschildert wird, arabische

Einwirkungen nachweisen lassen, bei anderen wenigstens höchst wahrscheinlich sind. Diejenigen endlich, welche darauf zurückkommen sollten, die arabische Poesie sei wesentlich lyrisch und könne deshalb nichts den Romanzen Verwandtes besessen haben, muß ich auf den früheren Abschnitt über die populäre und erzählende Dichtung der Araber verweisen, unter Hinzufügung der Bemerkung, daß auch die Romanzen lyrisch-epische Gedichte sind, ja bisweilen sogar vorwiegend lyrischen Charakter tragen. Auch mögen schließlich noch einige Verse aus einem der Produkte arabischer Kunstpoesie zeigen, wie selbst letztere nicht immer so himmelweit verschieden von den Romanzen sind, daß gar keine Vergleichung statthalt wäre. Dieselbe ist aus dem schon früher mitgetheilten Gedicht auf die Schlacht von Wadi Selit (Guadacelete):

Wadi Selits Berge weinten
 Ueber unsrer Feinde Fall,
 Weinten um die Unbeschnitt'nen,
 Um die Renegaten all.
 Wie sie flohen, sprach Ben Zulis
 So zu Musa: „weh, der Tod!
 Hinten, vorn und mir zu Füßen
 Seh' ich mich von ihm bedröht.“
 Tausend Feinde sanken, tausend
 Und noch tausend jenen Tag,
 Tausend abermals und tausend
 Unter unserm Schwerterichlag.

Außer jenen, die des Flusses
Wogenflut von dannen trug,
Ober, sie zerschellend, über
Ihrem Haupt zusammentrag.¹⁾

Es kann Interesse gewähren, hiermit die berühmte
Romanze vom blutigen Strome zu vergleichen, welche
eine ganz ähnliche Situation schildert. Wie übrigens
das spanische Gedicht mindestens sechshundert Jahre
jünger ist, als das arabische, welches dem neunten
Jahrhundert angehört, so ist es unstreitig auch ganz
selbständig entstanden und hat keinen Tropfen orien-
talischen Blutes in seinen Adern:

Grüne Bogen, grüne Bogen,
Wie viel Leichen wälzt ihr nur,
Christenleichen, Mohrenleichen,
Die das scharfe Schwert erschlug!
Euer klarcrystallnes Wasser
Geht gefärbt mit rothem Blut;
Denn die Christen, denn die Mohren
Hielten Schlacht auf dieser Flur;
Fürsten starben hier und Grafen,
Herrn von adliger Geburt,
Tapfre Männer von der Blüthe
Althispan'schen Ritterthums.

1) *El Tapan II, 133.*

Auf ähnliche Weise, wie in Spanien, rückten muhamedanische und christliche Bildung einander in Sicilien näher. Es ist schon erwähnt worden, wie die normannischen Könige ihren Hofhalt zu Palermo nach Art der morgenländischen Fürsten einrichteten, sich mit Eingeborenen umgaben und das Arabische als Regierungssprache beibehielten. Zu Ende des zwölften Jahrhunderts fanden Richard von England und Philipp August Messina noch größtentheils von Saracenen bewohnt, die allen Reichthum in ihren Händen hatten.¹⁾ Als in Folge der Vermählung der Prinzessin Constanze aus dem Hause Hauteville die Insel an die Hohenstaufen überging und Heinrich VI. nach Sicilien kam, um sein neues Reich in Besitz zu nehmen, war die moslimische Bevölkerung daselbst so groß, daß der erbitterte Feinde der Deutschen, Falcandus, sagen konnte: „wollte Gott, die Anführer der Christen und Saracenen verständigten sich mit einander, sie vergäßen für den Augenblick ihre Streitigkeiten und wählten sich einen König, unter dem sie ihre Kräfte vereinigten! dann würden die Deutschen, vom gesammten Volk vertrieben, gezwungen werden, eilends in ihre wilden nordischen Länder zurückzukehren.“²⁾ Zu Palermo, inmitten einer noch halb muhamedanischen Bevölkerung, unter den Pal-

1) S. das Itinerarium Richardi von Galfeldus de Vino Salva cap. 19 in Gale, Scriptores hist. Angl.

2) Falcandus in den *Res. Sicul. Scriptores*, Francofurti 1579, pag. 637.

ten saracenischnormannischer Schlösser wuchs unser größter Kaiser Friedrich II. auf. Die arabische Sprache war ihm von Jugend an vertraut; sein großer Geist wandte sich von der mönchischen Beschränktheit seiner Tage hinweg mit Verliebe dem heiteren Reiche des Orients zu, und die höhere wissenschaftliche Bildung, die größere Denkfreiheit, die damals unstreitig bei den Muhammedanern zu finden war, machte ihm diese werth. Ein sicilianischer Araber, der ihm Unterricht in der Dialektik ertheilt hatte, begleitete ihn auf seinem Zuge nach Jerusalem, und er ergözte sich während seines Aufenthaltes in der heiligen Stadt, zum großen Scandal der Fremmen, an philosophischen Disputationen mit gelehrten Muhammedanern und dem Gesandten Saladin's¹⁾. Später richtete er an den spanisch-arabischen Philosophen Ibn Sabīn eine Reihe von metaphysischen Fragen über das Wesen der Gottheit, die Kategorien, die Natur der Seele, die Existenz der Welt von Ewigkeit her oder deren Erschaffensein u. s. w. Der Philosoph beantwortete dieselben in einer, noch vorhandenen Abhandlung voll subtiler Scholastik und von so großer Schwierigkeit im Ausdruck wie im Inhalt, daß die tiefste Kenntniß des Arabischen erfordert wird, um sie zu verstehen.²⁾

1) Bibl. des Croisades, chroniques arabes par Reinaud, pag. 429 ff.

2) Amari hat dieselbe auszugsweise im Journal asiatique von 1853, T. 1 S. 260 mitgetheilt.

Auch in dem Hofstaat des Kaisers zeigte sich dessen Vorliebe für das Morgenland. Man fand in seinen Schlössern Astrologen aus Bagdad mit langen Bärten und wallenden Gewändern¹⁾, Juden, welche reiche Besoldungen erhielten, um arabische Werke zu übersetzen,²⁾ saracenische Tänzer und Tänzerinnen und Mofren, die bei festlichen Gelegenheiten silberne Trompeten und Posaunen bliesen. Junge Männer, deren Friedrich zu wissenschaftlichen Zwecken und seines Briefwechsels wegen stets mehrere in den morgenländischen Sprachen unterrichten ließ, konnten fertig mit den Orientalen in ihrer Muttersprache reden.³⁾ Araber, die er aus Sicilien nach Apulien hinübergeführt, wo sie hauptsächlich die Städte Luceria und Nocera als Aufenthaltsorte hatten, bildeten vorzugsweise sein Heer im Kriege mit dem heiligen Stuhl. Diese Hinneigung zu den Ungläubigen diente auch auf dem Concil von Lyon als Hauptanklagepunkt gegen ihn, indem der Papst ihn einen Götzendiener nannte, der nicht fremde Klöster, sondern muhamedanische Städte gründe, Sitten und Gebräuche der Ungläubigen verehere und mit saracenischen Weibern vertrauten Umgang habe.⁴⁾

Ganz in die Fußstapfen des Vaters trat der tapfere

1) Muratori XIV, 930.

2) De Rossi, *Codd. hebr.* T. II, p. 37 ff.

3) Raumer, *Geschichte der Heidenzulen* Buch 7, Hauptstück 6.

4) Tal., Buch 7, Hauptstück 18.

und liebenswürdige Manfred, den seine Feinde auch den Sultan von Nocera nannten. Zu seinem Gebrauche verfaßte der arabische Gelehrte Dschemaleddin ein Handbuch der Logik. Eben dieser Dschemaleddin, der als Gesandter des Sultans von Aegypten zu ihm kam, entwirft ein überraschendes Bild von dem völlig orientalischen Charakter, den die ganze Umgebung des jungen Fürsten trug. Er erwähnt zuerst, derselbe sei ein Sohn des Imperators Friedrich, der ein so vertrauter Freund des Sultans Malik al Kamil gewesen. Dann schildert er Manfred, der ihn höchst ehrenvoll aufgenommen habe, als sehr geistvoll und die Wissenschaften liebend, und hebt hervor, er wisse die zehn Bücher des Euklid auswendig. Seine Umgebung, fährt er fort, habe zum größten Theil aus Muhammedanern bestanden und in seinem Lager seien zu den bestimmten Stunden die Muse zum Gebete nach dem Brauche der Moslimen gehört worden. Die Stadt, in welcher Manfred ihn, den Gesandten, empfangen, sei fünf Tagereisen von Rom entfernt gewesen; unweit davon habe eine andere Stadt Luceria, gelegen, deren Einwohner, sämmtlich Muhammedaner, sich der völlig freien Uebung ihrer Religion erfreut hätten. Dieser Manfred sei von dem Papste, dem Chalifen der Franken, wegen seiner Vorliebe für die Muhammedaner mit dem Banne belegt worden, und dasselbe Loos habe auch schon seinen Bru-

der Konrad und seinen Vater Friedrich zur Strafe für ihre Hinneigung zum Islam betroffen gehabt.¹⁾

Sowohl Friedrich als Manfred waren große Freunde der Poesie. In den neapolitanischen und sicilischen Schlössern des Ersteren strömten Sänger, Spielleute und Troubadours zusammen,²⁾ und in Palermo versammelte sich ein Kreis von Dichtern um ihn, deren Werke unter seinem Vorfige vorgelesen und je nach ihrem Verdienste durch Preise ausgezeichnet wurden.³⁾ Eben so bildete der Hof Manfreds den Vereinigungsort für zahlreiche Sänger, Dichter und Tonkünstler, und der junge König durchstreifte, wie Matteo Spinello erzählt, oft Nachts die Straßen von Barletta, indem er Strambetti und Ganzoni sang; dabei begleiteten ihn zwei sicilische Musiker, welche große Romanzateri waren.⁴⁾ Erwägt man nun, daß Beide, Vater wie Sohn, nach dem Obigen unzweifelhaft der Arabischen Sprache vollkommen mächtig gewesen sind, daß auch von den meisten Italienern ihrer Umgebung, welche gleich ihnen unter den Trümmern der mohammedanischen Civilisation in Sicilien aufgewachsen waren, sich dasselbe voraussetzen läßt und daß endlich Saracenen einen großen Theil dieser Umgebung bildeten, so kann

1) Abulfeda V, pag. 144 ff.

2) *Cento novelle antiche*, Nov. 21.

3) Raumer, Buch 7, Caput. 6.

4) Muratori VII, 1025.

man unmöglich annehmen, ihnen und ihrem Hofe sei arabische Dichtkunst völlig unbekannt geblieben. Denn diese ist mit dem ganzen Leben der Araber dergestalt verwachsen, daß wer länger mit ihnen umgeht und ihre Sprache versteht nothwendig auch von ihr hören muß. Die Chronisten, welche alle solche Notizen nur nebenher bringen, sagen uns freilich nicht ausdrücklich, welcher Nation die Sänger am Hohenstaufischen Hofe in Palermo und Neapel angehörten, Alles aber drängt zu der Annahme, es seien neben Italienern, Provenzalen und Deutschen auch Saracenen darunter gewesen. Daß arabische Lieder im schwäbischen Kaiserpalast gehört worden sind, beweist überdies eine Stelle des Matthäus von Paris, wo er von dem Besuche erzählt, den Richard von Cornwall bei seinem Schwager Friedrich II. in Neapel machte. Richard fand in einem Saale des Schlosses zwei saracenische Mädchen, welche auf Kugeln hin- und her- tanzten und unter Gesang die Cymbeln schlugen.¹⁾

Dem halb-arabischen Hofe Friedrich's II. in Palermo ist der Ruhm, die Wiege der italienischen Poesie zu sein, allgemein zuerkannt worden. Der große Kaiser selbst, seine herrlichen Söhne Manfred und Enzo, sein Kanzler Petrus de Vineis und die sicilianischen Sänger, die sich um sie sammelten, waren die

Matth. Paris, pag. 358. Z. auch bei Hammer.

Ersten, welche im Volksdialekt dichteten. Daber sagt noch Dante in seiner Schrift *de vulgari eloquentia*, Alles, was die Italiener in Versen hervorbrächten, werde sicilianisch genannt, und bei Petrarca heisst es, die Reimkunst habe sich von Sicilien aus über Italien verbreitet.¹⁾ Da die ersten Pfleger dieser Kunst, wie oben gesagt, vielfach Gelegenheit hatten, arabishe Sänger zu hören und deren Sprache sehr wohl verstanden, liegt die Vermuthung nahe, die italienische Poesie werde an irgendwelchen Zeichen noch erkennen lassen, dasz sie in ihren Anfängen Berührungen mit der morgenländischen gehabt. Freilich wurde der Verkehr zwischen den beiden Völkern, der in Spanien Jahrhunderte lang währte, viel früher abgebrochen, doch geht aus einem Briefe des Petrarca hervor, dasz noch zu dessen Zeit arabische Verse in Italien nicht ganz verschollen waren. Der genannte Dichter (von dem übrigens nicht bekannt ist, dasz er arabisch verstanden habe, während er doch so ungünstig über die arabische Poesie urtheilt) schreibt an seinen Freund den Arzt Giovanni Dondi: „Ich bitte dich, berufe dich mir gegenüber nicht auf diese deine Araber; ich hasse sie insgesammt. Ich weisz, dasz unter den Griechen sehr gelehrte und beredte Männer gelebt haben; viele Philosophen, Dichter, grozse Redner, ausgezeichnete Mathematiker sind aus ihnen

1) *Petrarchae epistolae ad familiares*. Lugduni 1601. Praefatio.

hervorgegangen und ebenso die ersten Väter der Arzneikunst. Aber von welcher Art die Aerzte der Araber seien, mußt du wohl wissen. Ich weiß, wie ihre Dichter beschaffen sind; es läßt sich nichts denken, was weichtlicher, üppiger, entnervter, sittenloser wäre. Ich kann mich kaum überzeugen, daß uns von den Arabern irgend etwas Gutes kommen könne; trotzdem überhäuft Ihr Gelehrten sie mit großen und, nach meiner Meinung, unverdienten Lobsprüchen.“¹⁾

Durchleſt man nun die Sammlungen alt-italienischer Dichter, so wird man Bilder und Redefiguren, welche ihre Abkunft von den Arabern unzweideutig verrathen, schwerlich finden, dagegen trifft man alsbald zahlreiche Gedichte, die den Bau des Muwaschaha oder Zadschal haben. Besonders überrascht es, in den geistlichen Gesängen des Zeitgenossen Dante's, des frommen Jacopone da Todi derselben Versform zu begegnen, in welcher die Muhammedaner das Lob Allah's und die Schrecken des jüngsten Tages besangen.²⁾ Ein kleines Gedicht, in dem er seinen Entschluß zur Weltentsagung ausdrückt und das völlig die Gestalt eines Zadschal hat, öffnete ihm die Thore des Franziskanerklosters:

Nun erfüllt mich, das erfährt,
Eine Thorheit neuer Art.

1) Petrarcae epist. son. L. XII. ep. 2.

2) Capponi, Italien's Franziskanerdichter, deutsch von Julius. S. 167.

Nach dem Tode geht mein Streben,
Denn ein Unrecht war mein Leben;
Von der Welt hinweggegeben
Will ich mich auf grader Fahrt.

Ein anderes gleichgebildetes Lied von ihm beginnt
folgender Maßen:

Wer als Braut die Armut freit,
Setzt im Reich der Friedlichkeit.

Armut geht auf sichern Wegen,
Nicht ob Streit und Reid verlegen,
Fürchtet nichts der Diebe wegen,
Noch daß Regen näßt ihr Kleid.

Armut hat ein ruhig Sterben,
Unbelästigt von den Erben,
Läßt die Welt sich mühen um Scharben
Und vererbt nicht Zwist noch Streit.

Auch unter den Werken des Ser Rocco, des Dante
da Majano und anderer italienischer Lyriker des drei-
zehnten Jahrhunderts finden sich Gedichte mit der
Ueberschrift Canzone, welche mit einer kürzeren Strophe
oder einem Thema beginnen, dessen Schlußreim sich
am Ende jeder der folgenden längeren Strophen wie-
derholt.¹⁾ Dieselbe Structur haben die Canzonetto
des Lorenzo von Medici, wie folgendes Beispiel zeigt:

1) Vgl. die reichhaltige *Scelta di poesie liriche*. Firenze, Monnier 1839.
S. 8 u. 36.

Leibet, meinem Liebesknechten,
Ihr Verliebten, leiht eur Ohr!
Gleid wie noch nie zuvor
Bin ich wegen einer Schönen.
Ach! geraubt hat sie das Herz mir,
Hat es ganz in ihrer Macht;
Während sie zu bitterm Schmerz mir
Flammen in der Brust entfacht,
Werd' ich noch von ihr verlacht;
Möge sie mir nur den Tod!
Aber meine Liebesnoth
Dient ihr nur, mich zu verhöhnen.
Schöner ist sie, als die Sonne,
Doch an Halschheit Schlangen gleich;
Sie nur anzuschau'n, ist Wonne;
Ihre Stimme hold und weich,
Und ihr Lächeln, zauberreich,
Lassen mich den Himmel seh'n,
Doch ich fühle Todesweh'n,
Wenn ihr Lied beginnt zu tönen.¹⁾

Auf den ersten Blick muß man auch hier nach den oben mitgetheilten Proben die Form des Muwalschaba oder Zadschal erkennen. Besonders scheint diese Weise in Italien schon früh für populäre Lieder beliebt gewesen zu sein; in der großen Sammlung von alten Garneralsgesängen herrscht sie durchaus vor.²⁾

1) Poete del magnifico Lorenzo de' Medici. Londra 1801. pag. 196.

2) Canti Carnascialeschi andati per Firenze etc. Seconda edizione. Cosmopol 1730, I, 29 ff.

In dem Merkmal, daß der Reim des Thema's zugleich den Schluß der folgenden Strophen bildet, stimmt die Ballata der Italiener gleichfalls mit den beiden obgenannten Gattungen der vollmässigen arabischen Lyrik überein. Den gleichnamigen provenzalischen Gedichten ist diese Gestalt fremd.¹⁾ Fast alle Dichter aus den beiden ersten Jahrhunderten der italienischen Literatur, darunter Lapo Gianni, Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca und Boccaccio haben solche Ballaten verfaßt.

In allen diesen Fällen erklärt sich die Nachbildung der orientalischen Weise durch die Italiener wohl am leichtesten so, daß man annimmt, die letztere sei von den sicilischen Sängern, die sie unmittelbar den Arabern abgelauscht, auf dem Wege der Tradition zu ihnen gelangt; und das Nichtvorkommen derselben in den wenigen noch vorhandenen Liedern des Hohenstaufischen Hofes kann keinen Einwand hiergegen begründen. Wollte man aber einen solchen auf diesen Umstand hin erheben, so ließe sich auch leicht erklären, auf welchen anderen Wegen die erwähnte Dichtform aus Spanien oder Afrika nach Italien gekommen sein könnte. Die Verbindungen der andalusischen Juden mit den italienischen waren sehr vielfältig, auch war den Italienern mannichfache Gelegenheit geboten, mit Muhammedanern direct zu

1) Die. *Beziehungen der Kreuzfahrer zu den Arabern*. — *West. über die Zeit, Kreuzungen und Beziehungen* 26.

verkehren. Schon im neunten Jahrhundert hatten sich zahlreiche Moslimen in den Fürstenthümern Benevent und Salerno niedergelassen und zum Theil das Christenthum angenommen.¹⁾ Andere, wie der gelehrte Constantinus Africanus, der in Salerno Mönch wurde, und ein Prinz aus dem Hause der Fürsten von Buzia,²⁾ suchten vom zehnten bis zwölften Jahrhundert, durch die Bürgerkriege, welche die islamischen Länder verwüsteten, aus ihrer Heimat vertrieben, eine Zuflucht in Italien. Noch Andere, und in großer Anzahl, wurden durch Handelsangelegenheiten nach den italienischen Hafenplätzen geführt und ließen sich zum Theil dort nieder, wie denn in den Annalen von Pisa und Genua viele arabische Familiennamen vorkommen und in Pisa ein eigenes, von Muhammedanern bewohntes Stadtviertel vorhanden gewesen zu sein scheint.³⁾ So unterhielten auch Venedig, Amalfi, Pisa und Genua durch die Factoreien, die sie nicht nur in Aegypten und Syrien, sondern auch in andern, den Moslimen unterworfenen Gegenden besaßen, einen steten Verkehr mit den Arabern. Durch alle diese Canäle aber konnte den Italienern die Kenntniß der Form des Muwaschaha sehr wohl zufließen, die sie dann nachbildeten. Ich weiß, die letztere Behauptung wird, eben so

1) Marston, *Res. ital. script.* T. II. pars I, pag. 200 B.

2) Al Kartas, pag. 136.

3) Amari, *i Diplomi arabi del Archivio Siciliano*, pag. XXX.

wie meine frühere in Bezug auf Spanien lebhaft bestritten werden. Man wird sich darauf berufen, die nämliche Form finde sich in irgend einem Gedicht der *Langue d'Oc* oder *Langue d'Oïl*, vielleicht auch in einem lateinischen Versstück des Mittelalters (was jedoch erst nachzuweisen wäre). Allein ich wiederhole das schon früher Gesagte: selbst in diesem Falle wäre die Annahme einer Uebersetzung von den Arabern, bei denen das *Muwashshah* schon im neunten Jahrhundert in Brauch war, die einzig statthafte. Sollte endlich eingewendet werden, Italiener und Spanier hätten die Weise nicht erst von Andern zu lernen gebraucht, sondern selbst erfinden können, so läßt sich die Möglichkeit hiervon allerdings nicht bestritten. Allein die hier in Rede stehende Form ist von so eigenthümlicher und bestimmt ausgeprägter Beschaffenheit, wie sie nur gedacht werden kann; wenn man nun behaupten will, die christlichen Nationen hätten sie nicht von den Arabern, bei denen sie so alt und heimisch war, empfangen, sondern aus eigenen Mitteln hervorgebracht, so darf man überhaupt keine literarischen Mittheilungen von Volk zu Volk mehr annehmen und kann Denjenigen nicht widerlegen, der die Meinung aufstellt, nicht von den Italienern sei das Sonett den anderen Nationen überliefert worden, sondern jede habe es auf ihre eigene Hand erfunden.

XV.

In allen Kunstgeschichten bezeugt man der Vehmauptung, Sculptur und Malerei seien den Arabern immer fremd geblieben; Muhammeds Bilderverbot habe sie im Reime erstickt und den Völkern des Islam keine andere bildende Kunst, als die Architektur, übrig gelassen. Allein, wie allgemein verbreitet diese Meinung auch sein mag, so ungegründet erscheint sie dem, der sich einigermaßen in Literatur und Geschichte des Orients umgesehen hat. Was zunächst das angebliche Verbot betrifft, so kann hier keine andere Kernsstelle in Betracht kommen, als die folgende der fünften Sure: „O ihr Gläubigen, fürwahr Wein, Spiel, Bildsäulen und Looswerfen sind verabscheuungswürdig.“ Ueber den Sinn dieses Ausspruchs haben unter den Commentatoren verschiedene Meinungen geherrscht und mehrentheils ist er nur von Götzenbildern verstanden worden. Freilich finden sich unter den Aeusserungen des Propheten, die sich einzig durch mündliche Ueberlieferungen fortpflanzten und nie allgemeine Autorität erlangten, noch mehrere, welche die Darstellung lebender Wesen mißbilligen; aber nie hat ein derartiges religiöses Gesetz bestanden, nie

sind Abbildungen selbst der Menschengestalt ausdrücklich untersagt gewesen, wie es zum Beispiel das Weintrinken war. Und was ist aus dieser letzten, im Koran wiederholt eingeschärften Verhinderung geworden? Schon die Hofdichter der Omajjaden von Damascus machten den Wein zum Hauptthema ihrer Lieder, und wenn sich auch immer Kizoristen fanden, die seinen Genuß flohen, so kann man doch behaupten, daß im Allgemeinen die Muhammedaner aller Länder von jeher eine ausschweifende Vorliebe für dies Getränk gezeigt und sich ihr ohne Scheu hingegeben haben. Auch Gesang, Tanz und Saitenspiel werden im Koran und den mündlichen Ausprüchen des Propheten verdammt,¹⁾ und doch füllten sich schon vor Ablauf des ersten Jahrhunderts der Hucht die Paläste der Chalifen mit Zitherschlägern, Sängern und Tänzerinnen, ja bald ward an den Höfen wie im Volk kein Fest ohne sie gefeiert. In der That haben die Moslimen von jeher nur die Vorschriften ihrer Religion streng befolgt, welche sich mit ihren Neigungen bequem in Einklang bringen ließen. Da es nun nie für einen Glaubensartikel galt, man müsse sich bildlicher Darstellungen enthalten, sondern höchstens unter den Strenzgläubigen ein gewisses Vorurtheil gegen sie herrschte, bezeugnet man ihnen auch fast seit dem Beginne des Islams. Die Omajjadischen

1) Alii Ispahanensis lib. cantil. ed. Koenigstein, proem. pag. 1.

Chalifen Noamia und Abd ul Melik ließen Münzen prägen, auf denen sie in ganzer Gestalt, mit dem Schwert umgürtet abgebildet waren.¹⁾ Der Tulonide Chomarajah schmückte einen prachtvollen, ganz mit Gold und Azur überdeckten Saal seines Palastes in Cairo mit seiner eigenen Bildsäule, wie mit denen seiner Gemahlinnen und Hofsängerinnen. Diese Figuren waren von Holz, höchst kunstvoll gearbeitet und mit prächtigen Farben bemalt; auf den Häuptern trugen sie Kronen vom reinsten Gold und Turbane, die von Edelsteinen blitzten.²⁾ Es ward üblich, Teppiche, deren Gebrauch im ganzen Orient so verbreitet ist, mit Figuren zu zieren. Die Fatimiden besaßen deren mit den Portraits von Königen und berühmten Männern, ja ganzen Herrschergeschlechtern;³⁾ an den Wänden ihrer Zelte sah man Menschen- und Thiergehalten,⁴⁾ und in ihrem Schatze befanden sich Porzellanschalen, die auf künstlich geformten Thierleibern ruhten;⁵⁾ andere, welche mit bildlichen Darstellungen von lebenden Wesen der mannichfaltigsten Art, z. B. von Reitern mit Helmen und Schwertern pranzten.⁶⁾ Statuetten, in der Fabrik zu Cairo verfertigt, stellten Gazellen, Löwen, Elephanten und Chi-

1) *Journal asiatique* 1820, II, pag. 624, wo auch vier Münzen abgebildet sind.

2) *Revue*, 1820, I, Buch, de von Poutel I, 816.

3) *Ibid.* I, 417.

4) *Ibid.* I, 474.

5) *Ibid.* I, 446.

6) *Ibid.* I, 422.

rassen vor; bei Gastmählern wurden diese Figuren mit den Speisen aufgestellt; nur dem obersten Gadi und den Beisitzern der Gerichte servirte man das Essen ohne solchen Tafelschmuck, um ihrer Orthodoxie keinen Anstoß zu geben.¹⁾ Ein eifriger Mäczen der bildenden Künste war der Bezir Bajuri (oder Jazuri), der in der Mitte des eilften Jahrhunderts unserer Zeitrechnung am Hofe des Chalifen Moctanfir lebte. Er hatte große Liebhaberei für Gemälde und Bücher mit Miniaturbildern. Unter den Künstlern, die er in seine Nähe zog und beschäftigte, waren besonders die Maler Kahir und Ibn Hiz berühmt. Den letzteren hatte er aus Irak nach Cairo kommen lassen, weil Kahir, mit dem sich keiner der übrigen ägyptischen Maler messen konnte, enorme Preise für seine Gemälde forderte. So entstand eine Rivalität zwischen den Beiden. Einst, als sie sich mit anderen Gästen im Gesellschaftssaale des Bezir's befanden, erbot sich Ibn Hiz, eine Figur zu malen, die aus der Mauer hervorzutreten scheine, Kahir dagegen machte sich anzuheben, dieselbe eine andere gegenüberzustellen, welche aussehen solle, als gehe sie in die Mauer hinein. Alle Anwesenden erklärten das letztere für ein noch größeres Kunststück und beide Maler, von dem Bezir dazu aufgefordert, lösten hierauf ihr Wort ein; Kahir malte auf eine Wandfläche eine Tänzerin

1) Desc. I. 417 n. 478.

im weißen Kleide, die durch einen schwarzen Vogen in die Mauer hineinzugehen schien, Ibn Hiz dagegen, jener gegenüber, eine andere im rohen Gewande, welche die Täuschung hervorbrachte, als trete sie durch einen gelben Vogen hervor. Da Bezir befriedigte die Vollendung, mit der diese beiden Gemälde ausgeführt wurden, so sehr, daß er beide Künstler mit Ehrenkleidern und beträchtlichen Geldsummen beschenkte.¹⁾ Der Chalife Bi Abdim Illah ließ ein Belvedere, das er erbaute, mit Bildnissen von Dichtern schmücken; über jedes derselben wurden Verse des Dichters, welchen das Portrait darstellte, geschrieben.²⁾ In dem Dar ul Roman u Cairo befand sich ein Gemälde des Künstlers Al.Kitami, das Joseph im Brunnen darstellte; man bewunderte daran die Lebendigkeit der Farben, mit welcher sich der nackte Körper auf dem schwarzen Grunde des Brunnens abhob.³⁾ — Da die hier angeführten Beispiele mehrentheils aus Aegypten zur Zeit der Fatimiden sind, so könnte man glauben, nur unter dieser kaiserlichen Dynastie hätten die Muhammedaner sich so dreist über die Vorschriften des Islams hinweggesetzt; allein haben wir nicht gesehen, daß schon ein Fürst aus dem älteren Herrschergeschlechte der Tuluniden Statuen seiner Gemahlinnen und selbst

1) Desc. II, 336.

2) Desc. I, 426.

3) Desc. II, 336.

anfertigen ließ? Es kann hinzugefügt werden, daß sich im Palaste des Ahmed Ibn Tulun ein „Löwenthor“ befand, so genannt, weil darauf die Gypsbilder von zwei Löwen angebracht waren.¹⁾ Aber nicht bloß aus Aegypten, auch aus den verschiedensten andern Ländern läßt sich Aehnliches anführen. Auf einer im dreizehnten Jahrhundert in Mesopotamien verfertigten Vase sind Jäger zu Pferde mit Falken auf der Hand, alle Arten von Thieren, Musiker, Sänger und Tänzerinnen dargestellt.²⁾ Aus Irak war der Maler Ibn Ajjiz, den, wie erwähnt, Bazuri nach Aegypten berief. In einer Erzählung der tausend und einen Nacht heißt es von einem Hause zu Bagdad: „den Garten in seiner Mitte umschloß rings eine Mauer, die mit allerlei Bildern bemalt war, z. B. mit denen von zwei sich bekriegenden Königen; außerdem sah man daselbst alles Mögliche abgebildet, wie Reiter und Fußgänger, auch goldene Vögel waren eben dert angebracht.“³⁾ Makrizi citirt ein eigenes, wahrscheinlich verloren gegangenes Werk „über die Classen (oder Schulen) der Maler.“⁴⁾ Ibn Batuta sah in dem Palast eines kleinasiatischen Fürsten ein Brunnenbecken, das auf wasserspeienden Löwen von Bronze ruhte.⁵⁾ Wie derselbe erzählt, ließ ein

1) Perl. I. 310.

2) Reinand, Description des monuments musulmans etc. II, 425.

3) Kosegarten, arabische Bibliothek II. 2.

4) Makrizi, Ustuf II. 318.

5) Ibn Batuta III. 303.

muhammedanischer König in Ostafrika, wenn er zur Moschee schritt, vier Baldachine über seinem Haupte tragen, deren jeder mit dem goldenen Bilde eines Vogels geschmückt war.¹⁾ Arabische Manuscripte endlich enthalten nicht selten Gemälde, welche die verschiedensten Situationen des Lebens vorführen. So ist die Handschrift der „politischen Rathschläge“ des Sicilianers Ibn Zafar auf der Escorial-Bibliothek mit Bildern geschmückt, auf denen bald Könige, Feldherren und Rechtsgelehrte erscheinen, bald Königinnen, im reichsten Kronschmuck auf orientalischen Teppichen sitzend, bald Mönche in ihrer Kutte und Bischöfe in voller priesterlicher Tracht mit Mitra und Kreuz. Auch manche Exemplare der Sitzungen Hariri's haben umfangreiche Gemälde aufzuweisen, welche die verschiedenen Capitel des Romans illustriren und abwechselnd eine Empfangsfeierlichkeit am Chalifenhofe, einen Sklavenmarkt, die Ruhe einer Karavane in der Wüste, eine Gelehrtenversammlung u. s. w. schildern.²⁾

Ein äußerliches Hinderniß stand also der Entwicklung von Malerei und Sculptur nicht entgegen. Wenn beide dessenunachtet auf untergeordneter Stufe stehen blieben, so muß die Ursache davon anderswo gesucht werden. Diese liegt weniger in der abstracten Natur des Islams und seinem, von aller

1) Ibn Batuta III, 167.

2) G. auch Journ. asiat. 1828, I, pag. 326.

Bildlichkeit entkleideten Monothetismus, als in jenem, dem arabischen Geiste, trotz aller seiner glänzenden Gaben, innewohnenden Mangel, der ihn auch verhindert hat, die gestaltenbildenden Formen der Poesie zu einer höheren Entfaltung zu bringen. Die Glaubenslehre des Koran, ebenso wie die Geschichte des Propheten und seiner ersten Anhänger, hätten glänzenden Stoff zu bildlicher Darstellung liefern können; man denke sich die Wonnen der Erlesenen in den Armen dunkeläugiger Paradiesesjungfrauen von dem Pinsel eines muhammedanischen Tizian geschildert, oder die Qualen der Verdammten von dem eines Rembrandt. Allein der Araber stellt sich alle Bilder der Außenwelt nicht in scharfen und bestimmten Umrissen vor, er erblickt sie wie in einer schimmernden Nebelhülle, welche die Linien in einander verschwimmen macht, und fühlt daher auch nicht den Drang, ihnen feste Formen zu geben. Wenn er Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens schildern will, gibt er immer vielmehr den Eindruck wieder, den er von ihnen empfangen, als das was er wirklich gesehen hat, und diesen Schilderungen gebricht es ebenso sehr an dem sichern Erfassen der hervorstechenden Züge, wie sie sich durch ein prangendes Colorit auszeichnen. Fähigkeit zur Auffassung und Wiedergabe der eigenthümlichen Physiognomie eines jeden Gegenstandes ist aber ein Haupterforderniß für den, der mit dem Meißel oder Pinsel Bedeutendes hervor-

bringen will. Gleich sehr bedarf er der Gabe, ein Object vor Allem als Ganzes, alle seine Theile nur in ihrer Beziehung zu ihm aufzufassen; und auch in dieser Hinsicht sind die Araber nicht glücklich organisiert, indem bei ihnen in auffallender Weise die Neigung vorherrscht, an Einzelheiten zu haften, deren Zusammenhang dagegen zu vernachlässigen. In allen den bezeichneten Punkten stehen sie, und die semitischen Völker überhaupt, im schroffsten Gegensatz zu den Griechen; wie Diesen plastisches Vermögen im höchsten Maasse verliehen war, so daß sie jedem Traum ihrer Phantasie greifbare Gestalt gaben, wie Klarheit, innere Gesetzmäßigkeit, Festigkeit der Form und Unterordnung alles Einzelnen unter das Ganze alle Werke ihrer dichtenden wie bildenden Kunst auszeichnet, so zogen Jene die ganze Außenwelt in ihre Subjectivität hinein, hatten wenig Sinn für Umrisse und Linien, Zusammenhang und Uebersichtlichkeit und konnten daher in Sculptur und Malerei, wie in epischer und dramatischer Poesie nicht über die Anfänge hinauskommen.

Dieselbe Eigenthümlichkeit des Geistes gestattete den Arabern nicht, in der Baukunst mit den Völkern zu wetteifern, welche die höchsten Formen derselben ausgebildet haben. Im Entwerfen eines großen Planes, in der Gliederung aller Theile nach einem leitenden Gedanken mußten sie weit sowohl hinter den Schöpfern der antiken Tempel, Theater, Thermen und

Hippodrome, als hinter denen der gotbischen Dome zurückbleiben. Indessen bot die Architectur, welche nicht Versenkung in fremde Individualität, nicht das Auffassen und anschauliche Wiedergeben bestimmter Erscheinungen des Lebens erfordert, doch ein ihren Fähigkeiten ungleich entsprechenderes Feld dar, als deren Schwesterkünste. Reichten ihre Kräfte nicht aus, um mit sicherer Beherrschung aller Mittel ein großes Ganze organisch zu gestalten, so kam ihnen hier mindestens ihr Hang und ihr Talent für liebevolle Ausbildung von Einzelheiten zu Statten; und bei minder umfassenden Bauanlagen, die keinen weiten Ueberblick zu ihrer Construction erforderten, haben sie Werke hervorgebracht, welche durch phantastische Durchführung, Harmonie der Form und üppigen Reichthum des Details eine zaubervolle Wirkung üben.

In wiefern die Baukunst der vormuhammedanischen Araber auf die der späteren Zeit eingewirkt haben mag, bleibt problematisch. Bei den nomadischen Stämmen, welche, von Ort zu Ort ziehend, ihr bewegliches Dach mit sich umhertrugen, konnte sich keine Architectur entwickeln. Anders dagegen war es in den fruchtbaren Landstrichen. Hier bestanden blühende Städte und Königsitze und wir lesen von der wunderbaren, zum Sprichwort gewordenen, Pracht der Paläste Chawarnak und Sedir, so wie anderer

Schlösser der Könige von Hira.¹⁾ Ueber den Styl dieser Gebäude aber findet sich nirgends eine Andeutung. Erst seit dem Beginne des Islam läßt sich daher die Entwicklung der arabischen Baukunst verfolgen. Gering nur konnten im Anfang unter den Stürmen der Eroberungskriege, bei der Sittenstrenge und Einfachheit der ersten Chalifen die Fortschritte derselben sein.²⁾ Das Bedürfnis nach Gebäuden zum Zwecke des Gottesdienstes wurde auf die leichteste Weise befriedigt. Wie früher das Christenthum die Göttertempel und Basiliken der Römer seinem Cultus geweiht hatte, so zog nun der Islam siegreich in die nämlichen Gebäude ein, indem er sie seinen Bedürfnissen gemäß umgestaltete. Nach und nach jedoch, als das eroberte Sassanidenreich und die, dem Byzantinischen Kaiserthum abgenommenen Provinzen ihre Bildung über die Sieger ausgoßen, als das umherziehende Volk seinem unstäten Leben entsagte und sich an festen Wohnsitzen niederließ, verbreitete sich auch bei ihm der Geschmack an den, das Leben verschönernden, Künsten.³⁾ Der Hang zum Luxus, der an den Höfen der Chalifen wie unter den reichen Bewohnern der syrischen Städte einzureißen begann, suchte Befriedigung in Errichtung prächtiger

1) *Monum. Japon. ed. Gottschalt, pag. 101.* — *Abulfeda, hist. antecessim. ed. Fleischer, pag. 170, 197.*

2) *Q. die Ursprünge des Ibn Chaldun, herausgegeben von Quatremère, II, 181.*

3) *Ibn Chaldun, S. 221 unten.*

Paläste und Wohnhäuser, und auch die Religion verlangte großartigere Räumlichkeiten für ihre Andachtstätten. Da die Araber in den besiegten Theilen Vorderasiens viele griechische und römische Architecturwerke, in Persien glänzende Paläste der Sassaniden und überall Werkmeister fanden, welche ihre Kunst nach wie vor zu üben verstanden, so konnte es nicht ausbleiben, daß Manches von der fremden Constructionsweise und Ornamentik in die ihrige überging. Der Baubedarf wurde vielfach den Ruinen der zerstörten Städte entnommen, und byzantinische Architekten halfen die Gotteshäuser des Islams aufzuführen; ¹⁾ indessen waren Glaube und Sitte der Erbauer mächtig genug, um die so vermittelte Einwirkung von außen her ihren Bedürfnissen unterzuordnen und Grundriß wie Einrichtung ihrer Gebäude den letzteren gemäß zu gestalten.

Die Form, welche uns hier zunächst entgegentritt, ist die einer, nach außen von einer Mauer umgebenen, Säulenhalle in länglichem Viereck, in deren Mitte sich ein offener Hofraum befindet. Diese Form darf als der Ausgangspunkt der weitaus meisten architektonischen Schöpfungen der Araber gelten. Sie liegt — worüber später Näheres — ihren Häuser- und Schloßbauten zu Grunde, indem der Hof mit dem ihn umgebenden Porticus zum Mittelpunkt für

1) S. Von Goltzen in dem sehr merkwürdigen Capitel über Baustich, Kunst II, 323.

eine Anzahl von Gemächern und Säulen wurde, die sich an den Seiten gruppirt. Aus ihr ging aber auch die Gestalt der Moschee hervor, welche in den meisten Fällen nur darin besteht, daß die Halle sich an der einen Seite vertieft, hier mehrere Reihen von Säulen hat und den eigentlichen Andachtsort bildet.

Es wird vielfach gelehrt, die Moscheenform sei eine Nachahmung der altchristlichen Basilika, und gewiß läßt sich die Möglichkeit nicht bestreiten, daß letztere Einfluß auf sie geübt habe; indessen hat ein solcher weht nur in Einzelheiten Statt gefunden, denn der Grundform nach sind Moschee und Basilika wesentlich verschieden; bei dieser bildet die Säulenhalle einen Vorhof, der im Verhältniß zum Hauptgebäude doch immer nur geringen Umfang hat und aus welchem man erst durch Thüren in dieses gelangt; die arabische Moschee dagegen ist in ihrer ursprünglichen und verbreitetsten Gestalt selbst ein halbenumgebener Hof, der sich an einer Seite in tiefere Schiffe zu erweitern pflegt. So hat zum Beispiel die Tulun-Moschee in Cairo (aus dem neunten Jahrhundert) auf drei Seiten doppelte Pfeilerreihen, auf der vierten deren fünf; in der Mitte liegt der offene Hofraum. Die Entstehung dieser Form erklärt sich sehr einfach aus derjenigen Gestalt, welche die Moschee von Mekka, die heiligste unter allen muhammedanischen, schon früh annahm. Der zweite Nachfolger des Propheten Omar ließ den Platz um die

Kaba mit einer Mauer einschließen; um das Jahr 66 der Hucht legte Ibn ul Zubair bedeckte Säulengänge längs der Mauer an,¹⁾ und in dieser Gestalt hat die Moschee, wenn auch mit einzelnen Aenderungen und Zusätzen bis auf den heutigen Tag bestanden, ein offener Platz zwischen Arkaden, in dessen Mitte sich die Kaba und der Brunnen befinden. Daß dieser heilige Anbetungsort den Muhammedanern, deren jeder ihn aus religiöser Pflicht wenigstens einmal im Leben besuchen muß, als Muster bei der Anlage ihrer Gotteshäuser vor Augen schwebte, lag nahe; da es aber Vorschrift für die Gläubigen war, beim Gebete das Gesicht gegen Mekka zu kehren, auch in den Moscheen diese Richtung, die Kibla (s. Koran, Sure X, 87) durch eine eigene Nische, den Mihrab (Koran, Sure III, 33) bezeichnet wurde, so entstand durch das Zusammenströmen der Frommen in diesem Theile des Gebäudes das Bedürfnis einer größeren Räumlichkeit und hatte die Erweiterung seiner Arkaden zur Folge.

Es mag zweckmäßig sein, hier die kurze Beschreibung der Hauptbestandtheile einer großen, für den Freitagsgottesdienst bestimmten Moschee oder Dschami (die kleineren heißen Medschid) vorausschicken. Eine solche bildet den Mittelpunkt für verschiedene Anstalten der Wohlthätigkeit und des Unterrichts. Um

1) Die Chronik der Stadt Mekka, herausg. von Wüstenfeld, Band IV, S. 111 u. 112.

sie gruppiren sich das Krankenhaus, das Karavanjerai für Reisende, das Speisehaus für Arme, das Bad, die Knabenschule, die höhere Lehrschule oder Medrese u. s. w. Sie selbst aber, das eigentliche Gotteshaus, zerfällt in den Hof (Sjahn) und in das Heiligthum (Dschami im engeren Sinne). Von der Mitte des Hofes, welche ein, gewöhnlich von einem Kupferdach überwölbter, für die vorgeschriebene Reinigung dienender Brunnen einnimmt, die Mestrichtung einschlagend und in das Heiligthum eintretend, erblickt man gerade vor sich am Ende der Säulenhalle den reichgeschmückten Mihrab, eine Nische, die nach oben muschelförmig ausläuft und vielleicht eine Nachbildung der Apsis in den christlichen Basiliken ist.¹⁾ Hinter dem letzteren pflegt die Kaudha oder Grabstätte des Stifters zu liegen. Zur Rechten des Betenden, welcher sich dem Mihrab zuwendet, befindet sich der Mimbar, d. h. die Kanzel, auf welcher jeden Freitag die Chetba, das Gebet für den obersten Herrscher der Gläubigen, heiße er nun wie ehemals Chalife oder wie jetzt Sultan, gehalten wird. Dem Mihrab gegenüber in der vorderen Reihe der Halle steht, von vier Säulen getragen, ein Söller (Mahfil oder Dilleh); an seinen Seiten sind zwei Lese-

1) Die, fast überall wiederholte, Angabe, im Mihrab werde der Koran aufbewahrt, mag vielleicht für einige Moscheen zutreffen, gilt aber keineswegs für alle. In Damascus z. B. befindet sich das heilige Buch in einem großen Schrein, dem Mihrab gegenüber (Jbn Batuta I, 209); in Gerbeva dient der Mimbar zu seiner Aufbewahrung (Maffari I, 200.)

stühle mit Vulten zum Tragen des Koran. Wesentlich ferner gehört zu einer Moschee eine Minaret, von deren Höhe der Muezzin an bestimmten Stunden den Ruf zum Gebet erschallen läßt. Die Hauptmoscheen pflegen deren mehrere zu haben, wie in ihnen auch der Mihrab sich vervielfältigt. Außer dem Mimbar für das Freitagsgebet kommt noch eine Predigtkanzel (Kursi) vor. Ueber dem heiligsten Theil der Säulenhalle erhebt sich in der Regel eine Kuppel.

Es braucht nicht gesagt zu werden, daß hier nur von dem Baustyl die Rede war, der im Wesentlichen von den Arabern selbst ausgebildet ward. Nicht in Betracht kommen solche Gebäude, bei welchen die Werke anderer Nationen benutzt oder genau nachgebildet wurden; dahin gehören z. B. fast alle türkische Moscheen, dahin auch die des Omar in Jerusalem, die zu den ältesten zählt.

Als hervorragendste Denksäulen, welche die arabishe Architektur auf ihrem Wege nach Europa errichtet hat, stehen die Moscheen von Medina, Damaskus und Kairwan da. Die erste ist unstreitig die älteste von allen, indem Muhammed selbst als ihr Erbauer genannt wird. Der Prophet soll nämlich während seines Aufenthalts in Medina ein Gotteshaus der einfachsten Art angelegt und zum Theil mit eigener Hand ausgeführt haben; statt der Säulen dienten Palmenstämme, das Dach bestand aus

deren Zweigen. Später ward dieses Gebäude durch die dort beigesetzte Leiche seines Stifters eine der heiligsten Stätten des Islam; die Nachfolger Muhammeds bauten sie von solideren Materialien auf und brachten sie in die Form, in welcher sie noch besteht, ein unbedeckter viereckiger Hofraum, rings von einem Porticus umgeben, der sich an der Südseite über den Gräbern Muhammeds und der ersten Chalifen beträchtlich vertieft.¹⁾ Der Vollender dieses Werkes, Walid I., einer der größten Bauherren, (reg. 705—715 n. Chr.) ließ auch den gepriesensten Tempel des Islam, den von Damascus aufführen. Hier hatte den Muhammedanern zuerst die Hälfte der Kirche des heil. Johannes für ihren Cultus dienen müssen; als dann Walid beschloß, an dem nämlichen Plage eine großartige Moschee zu stiften, nahm er den Christen auch die andere Hälfte und ließ das Gebäude niederreißen. Der gewaltige Neubau, welcher an die Stelle trat, besteht aus drei großen, von Westen nach Osten laufenden, Schiffen. Davor liegt der Hof, an den drei anderen Seiten von einem Porticus umschlossen. Werkleute aus Constantinopel, die der Chalife sich durch eine eigene Gesandtschaft vom byzantinischen Kaiser erbitten ließ, aber auch, nach Abulfeba, andere aus allen Landen des Islam waren bei der Ausführung des Baues thätig. Ueberreich

1) Ibn Kotaba I, 263. Abbildung in Burton, pilgrimage to Mecca and Madina.

ist der Schmuck im Inneren; der Fußboden besteht ganz aus Mosaik; den unteren Theil der Wände überkleidet Marmor, über diesem schlängelt sich goldenes Weinlaub dahin und noch höher folgt jene Art von Mosaik, welche *Fesifia* heißt und, aus theils farbigen, theils vergoldeten Glasstückchen zusammengesetzt, Bilder von Bäumen, Städten und anderen Gegenständen darstellt. Das Dach ist golden und azurblau incrustirt, und in reichstem Schmucke prangt der Hauptmihrab. Vor ihm erhebt sich die gewaltige Adlerkuppel. Vierundsiebzig Fenster von Glas erhel- len den Bau. Die arabischen Schriftsteller wissen bei ihren Schilderungen der wunderbaren Herrlichkeit dieser Moschee kein Ende zu finden. Die Gläubigen des Westens wie des Ostens schauen nach ihr als nach einem der größten Heiligthümer des Islams; gleich einer Stadt hat sie ihre eigenen Einwohner, welche nie ihre Schwelle nach außen überschreiten und fortwährend Gott preisen; ein Gebet in ihr gilt so viel wie dreißigtausend Gebete und die Tradition behauptet, Allah werde in ihr noch nach dem Unter- gange der Welt vierzig Jahre lang verehrt werden.¹⁾

Zum Mythos wird die Geschichte der Baukunst, wo sie die Gründung der Moschee von Kairwan er-

1) Ibn Jubair, ed. Wright, 362. — Ibn Batuta, 197. — *Mahrisi, histoire des Sultans Mamelouks*, II, 1, 268 ff. Der alte Prachtbau wurde übrigens bei der Eroberung von Damaskus durch Timur völlig niedergebrannt. S. Ibn Arabschah, *etna Timur*, ed. Manger II, 122.

zählt. Als der Feldherr Oſba ganz Nordafrika bis an den atlantiſchen Ocean im Siegeslaufe durchgezogen hatte, beſchloß er, eine Stadt zu gründen, welche dem Islam bis zum jüngſten Tage als Lager und Bollwerk dienen ſollte. Er wählte zum Maße ein waldiges Thal und gebet im Namen Gottes den Raubthieren und Schlangen, die dort haup'ten, ſich zu entfernen; alsbald entwichen dieſe und Oſba's erſte Sorge war nun, eine Moſchee zu gründen. Allein es entſtand Zweifel über die Lage der Kibla. Der Feldherr, erwägend, daß alle anderen Gottes-häuſer in Afrika nach dem Vorbilde dieſes erſten würden gebaut werden, empfand bittern Kummer über die Ungewißheit und bat Allah, er möge ihm die heilige Stelle zu erkennen geben. Da ſah er im Traum eine Geſtalt, die zu ihm ſprach: „Du Begünſtigter des Herrn der Welten! Wenn der Tag anbricht, nimm die Fahne und lege ſie auf deine Schulter; dann wirſt du vor dir ruſen hören: Allah akbar! und Keiner außer dir wird den Ruf vernehmen. An der Stelle, wo das Ruſen verhallt, ſollſt du Kibla und Mihrab gründen.“ Oſba folgte dem Befehl und ſtieß an der beſtimmten Stelle die Fahne in die Erde, indem er rief: dies iſt euer Mihrab.¹⁾ Die ſo gegründete Moſchee der nun entſtehenden Hauptſtadt von Nordafrika beſtand im Anfang aus

1) W. Capin I, 12 ff. —

vier Schiffen, einem kleinen Hofe und einer niedrigen Minaret; im Jahr 836 n. Chr. aber gänzlich neu aufgeführt, ward sie eine der großartigsten Bauten von 17 Schiffen, deren Dach 414 Säulen trugen. Ihr Mihrab war von weißem durchbrochenem Marmor und ganz mit Sculpturarbeit, Arabesken und Inschriften bedeckt; 1700 Lampen erhellten bei'm Feste des Ramadhan ihre Hallen.¹⁾

Die Bauwerke von Bagdad gehören nicht zu den Vorgängern der Andalusischen, denn um die nämliche Zeit, als die Abbassiden diesen Sitz ihrer Herrschaft mit Gotteshäusern und Palästen zu schmücken begannen, entfalteten unabhängig von ihnen die Omajjaden im Westen eine ähnliche Thätigkeit. Bei ihrem ersten Einfall in Spanien hatten die Muhammedaner zahlreiche glänzende Gebäude der Römer und Westgothen vorgefunden, und ihre Geschichtschreiber berichten von den bewundernswürdigen Denkmälern, Brücken, Palästen und Kirchen, deren Anblick die Sieger auf ihrem Eroberungszuge mit Staunen erfüllt habe.²⁾ Es lag nahe, daß diese, theils noch aufrechtstehenden, theils halbzertrümmerten Bauwerke ihnen bei ihren eigenen Bauunternehmungen, zu denen sie zugleich die Materialien liefern konnten, wenigstens in Einzelheiten als Vorbilder dienten; in dessen scheint geraume Zeit verflossen zu sein, bevor

1) *El Besit*, herausg. v. Ziane, 22. — *Al Kartas*, ed. Turnberg, 29 ff.

2) *Al Bayan* II, 16.

sie an solche Unternehmungen von einiger Bedeutung dachten. Wohl hatte der Islam, wie überall, so auch in Andalusien sein Vordringen schrittweise durch Errichtung von Moscheen bezeichnet, die er gleichsam als seine Fahnen in den eroberten Boden pflanzte; allein meist wurden unstreitig christliche Kirchen durch partielle Umgestaltung für den Gottesdienst der Sieger brauchbar gemacht,¹⁾ und die, mit der ersten Besetzung des fremden Landes verbundenen, Unruhen ließen so bald keinen hervorragenden Neubau zu Stande kommen. Erst als unter der Herrschaft des ersten Omajjaden sich Andalusien gesicherter Zustände zu erfreuen anfang, konnte an größere Bauten der Art gedacht werden. Durch das Herbeiströmen vieler Anhänger der im Osten gestürzten Dynastie wuchs die Bevölkerung von Cordova dermaßen, daß die dortigen Moscheen dem Zudrang der Gläubigen nicht genügten. Bis dahin hatten die Christen noch die Kathedrale dieser Stadt inne gehabt, während alle andern Kirchen zerstört werden waren; die syrischen Araber schlugen aber nun vor, man möge ihnen, eben so wie man in Damascus gethan, die Hälfte des Gebäudes nehmen, um sie zur Moschee umzuwandeln. Abdurrahman billigte den Vorschlag, führte ihn aus, verlangte bald auch die andere Hälfte hinzu und erhielt sie von den Christen gegen eine Geld-

1) *Itin. et. Rutil. im Journ. asiat.* 1850, II, 428.

summe, indem er ihnen zugleich die Erlaubniß zur Wiederherstellung ihrer anderen Kirchen zugestand. Nach Niederreißung der ganzen Kathedrale ward an deren Stelle im Jahre 785 oder 786 der Bau einer großen Moschee begonnen. Es war natürlich, daß man sich dazu der Steine und sonstigen Materialien antiker Gebäude bediente; namentlich liehen diese ihre Säulen verschiedener Ordnung her und, da einmal solche angewendet werden waren, mußten auch die fehlenden, der Uebereinstimmung wegen, nach dem gleichen Muster gebildet werden. Mangelnde Kenntniß oder Hast der Baumeister verschuldete, daß den Säulen oft Capitäle aufgesetzt wurden, welche nicht zu den Schäften paßten. Nachdem diese Moschee schon nach zwölf Monaten zur vorläufigen Vollen- dung gebracht worden war, erweiterten und ver- schö- nerten fast alle folgenden Herrscher dieselbe. Abdur- rahman's Sohn Hisham fügte eine Minaret hinzu und zwang die Christen, den Schutt der Mauern des von ihm eroberten Narbonne bis vor seinen Pa- last nach Cordova zu tragen, wo er ihn zum wei- teren Ausbau der Moschee verwendete.¹⁾ Abdurrah- man II. dehnte das Gebäude noch mehr aus; sein

1) Hieronymus Tolosanus cap. 19. Histari I, 218 spricht freilich von dem Bau „der Reichen, welche vor dem Thor der Stadt lag“, und diese scheint nach demselben I 208 von der großen Moschee verschieden gewesen zu sein. Immerhin erwähnt auch Ibn Al Kutia (a. a. O. 475), Hisham habe einen Theil der in Narbonne gemachten Beute zum Bau der großen Moschee ver- wendet.

Sohn Muhammed verschönerte es durch reichen Schmuck im Innern und errichtete eine Mafsurā, das heißt er ließ den heiligsten Theil der Moschee mit einer Balustrade umgeben. Der Emir Abdallah legte einen bedeckten Gang an, durch den man aus dem Palaste nach dieser Mafsurā gelangte. Von Abdurrahman III., der wehlt den Namen des Großen verdient, ward eine neue prächtige Minaret an Stelle der alten, die er einreißeu ließ, nebst einem Pavillon für die Muezzins oder Gebetsandrücker gebaut. Eine großartige Erweiterung und Umgestaltung erhielt der ganze Bau durch Hakem II.; er dehute die elf Langschiffe, die er versand, um 105 Alaster weiter nach Süden aus, wodurch die Errichtung eines neuen Mihrab¹⁾ so wie einer neuen Mafsurā bedingt wurde. An diesen Neubau nach Süden schloß sich endlich ein weiterer gegen Osten durch den großen Reichsverweser Almanjur, indem dieser acht Langschiffe zu den schon vorhandenen elf, und von gleicher Länge wie sie, hinzufügte.²⁾ Das hierzu verwandte Material bestand aus dem Schutte der von Almanjur im nördlichen Spanien zerstörten Kir-

1) Obgleich Heftis von Spanien aus nach Osten liegt, und daher auch Mihrab und Mihrab dorthin hätten gewendet sein müssen, war doch die Richtung nach Süden annehmbar. S. die *Notas póstimas*, pag. 2, tit. 11, l. 21, wo verzeichnet wird, daß die Muezzins bei einer Erwählung sich mit erhobener Hand nach Osten oder der Mihrab wendeten. S. auch *Makurr* I, 205.

2) Dies ist wahrscheinlich nach dem Roman II, 243 ff., 248, 254, 260, wo die Entstehungsgeschichte der Moschee sich am besten übersehen läßt. Dazu die bei *Makurr* I, 235 ff. gestreuten Stellen.

chen, welchen gefangene Christen auf ihren Häuptern nach Cordova hatten tragen müssen.¹⁾

Das ganze Werk von mehr als einem Jahrhundert, wie es so durch die Anstrengung vieler Herrscher zu Stande kam, bildete ein kolossales, sich mit der Langseite von Norden nach Süden erstreckendes Parallelogramm. Eine hohe zinnengekrönte Mauer umgab es wie eine Citadelle des Glaubens. Zwanzig, mit Erztafeln von wunderbar schöner Arbeit besetzte Thore durchbrachen die wallartige Umfassung. An der Nordseite ragte hoch die Minaret Abdurrahmans empor, auf deren Spitze oberhalb des Pavillons der Gebetsandrücker drei große metallene Granatapfel, zwei von lauterem Gelde, der dritte von Silber, weithin im Glanz der Andalusischen Sonne funkelten. Nächst der Minaret war der Haupteingang zu dem, an drei Seiten mit Colonnaden umgebenen Hof, in dem zwischen schattenden Orangenbäumen der Brunnen für die Abwaschungen lag. Längs der vierten, der Südseite, zog sich der bedeckte Theil des Tempels mit seinen unermesslichen Säulengängen hin, nicht, wie man nach dem jetzigen Zustande glauben könnte, durch eine Mauer geschlossen, sondern ursprünglich, gleich den meisten Moscheen des Orients, nach dem Hofe zu offen,²⁾ so daß man aus der Ta-

1) Maffart II, 166.

2) Dies läßt sich deutlich daraus erkennen, daß die Wand, welche die jetzige Cathedrale von Cordova gegen den Hof hin abschließt, eingemauerte Säulen

den heiligsten Theil der Moschee umgab. Dieserthe lag südlich in dem Aufbau Saloms II. und erstreckte sich durch die fünf mittleren von jenen elf Längsschiffen, aus denen der Bau damals bestand, so daß sich längs jeder ihrer beiden Seiten noch drei Längsschiffe hinzogen. Der so umschlossene Raum enthielt 119 Säulen und dehnte sich von Westen nach Osten 75, von Norden bis an die Südmauer der Moschee 22 Klafter weit aus. Es war dies die *Maksura*.¹⁾ Zu ihr gelangte der Chalife aus seinem Palaste durch einen bedeckten Gang und eine Thür, die sich in der Südwand befand, und innerhalb ihrer hatte er seinen Sitz;²⁾ indessen stand unzweifelhaft auch dem Volke der Zutritt frei. Drei höchst kostbare Thüren führten aus den übrigen Räumen der Moschee in die *Maksura*. Die Blicke Derer, welche sie durch-

1) *Maffari* I, 262. Unter *Maksura* versteht man: 1) Das, von der übrigen Moschee gesonderte, Heiligthum, das in der Nacht abgeschlossen wird, während der Rest des Gebäudes offen bleibt (S. Lane, *manners and customs of the modern Egyptians* I, 119 und *Barges de Meuse, sa topographie, son histoire etc.* Paris, 1829. pag. 424, wonach das *Sanctuarium* der großen Moschee von Meuse, ganz, wie es in Cordova der Fall war, von einer Gallerie umgeben ist. Wenn von der *Maksura* schlechthin geredet wird, so hat man immer an eine solche Einrichtung des Heiligthums zu denken. Das Wort bedeutet aber auch 2) einen gesperrten Platz, eine Loge, und in diesem Sinne pflegen in großen Moscheen mehrere *Maksuren* vorhanden zu sein, so z. B. in der von Damaskus (Hist. des Sultans Hamlouks par Makrizi, II, 1, 293). Auch in der Moschee von Cordova gab es *Maksuren* für die Weiber (*Maffari* I, 261). In diesem Sinne kann denn auch wieder der gesperrte Platz oder die Loge des Chalifen innerhalb jenes größeren abgeschlossenen Raumes *Maksura* im engeren Sinne genannt werden.

2) Der Platz, wo der Chalife dem Gottesdienste beirachete, war neben dem *Mimbar* (S. El Bagan II, 249). Demnach ist die Annahme, die heutige Galla-Bibliothek sei die Chalfenloge, zweifel, ganz unzulässig.

schritten, wurden alsbald vor Allem von der Südwand der Moschee angezogen und durch die reiche Pracht an Mosaiken und vergoldetem Marmor, mit dem sie überhüttet war, fast geblendet. Dort lag, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, das Allerheiligste, drei aneinanderstoßende Hallen oder Kapellen mit zackigen Hufeisenbögen von wunderbar reicher Wirkung. Sie alle waren, vorzüglich an der Südwand, mit herrlichen schimmernden Mosaiken von buntgefärbten oder vergoldeten Steinchen und Glasstücken überdeckt, welche bald in kufischen Buchstaben Koransprüche oder sonstige Inschriften, bald in brennenden Farben auf Goldgrund die reizendsten Arabesken und Blumengewinde darstellten. Die mittlere, größte und glänzendste dieser Hallen war von einer großen Kuppel weißen Marmors überwölbt, aus welcher ein ungeheurer Kronleuchter herabhing.¹⁾ An ihrer Südseite enthielt sie den Hauptmihrab,²⁾ eine Nische, die sich achteckig vertiefte, nach oben in eine riesige Marmormuschel auslief und in der Pracht ihrer musivischen Ornamente Alles umher überstrahlte. Das Schiff, welches von dem nördlichen Eingangsthor auf dies Allerheiligste zuführte, war breiter als die übrigen und durch reicheren Schmuck der Bogen

1) Rossi I, 262.

2) Unzweifelhaft waren noch mehrere solcher Gebethnischen vorhanden, wie denn dieselben in den beiden Hallen rechts und links von dem Hauptheiligtum noch erkennbar sind. Auch die Moschee von Damaskus hatte mindestens drei Mihrabs. (Mahriz, Sultane Mamlouks II, 1, 262. Ibn Batuta I, 302.)

und Säulenkapitälé ausgezeichnet. Rechts von dem Mihrab befand sich der Mimbar, die überaus prächtige, aus den kostbarsten Holzarten gefügte und höchst kunstvoll gearbeitete Kanzel; dem Mihrab etwa gegenüber nach Norden zu ein säulengetragener Zöller (Mahfil, Diffe), mit zwei zu dessen Seiten stehenden Lesepulten.¹⁾ Zahllose Lampen, theils von lauterem Silber, theils aus dem Erze christlicher Kirchen gegossen, hingen von den Vogenwölbungen herab. Verschwenkerisch waren verschiedenfarbiger Marmor, Gold und Mosaisken über das ganze Gebäude verstreut. Auch Bilderschmuck fehlte nicht; an zwei rothen Säulen befanden sich Darstellungen aus der heiligen Geschichte und Sage der Muhammedaner; unter andern sah man dort die sieben Schläfer von Ephesus und den Raben Noahs abgebildet, ein deutlicher Beweis, wie wenig der Islam ein eigentliches Verbot der Darstellung lebender Wesen kennt, da solche in der Moschee, und zwar in einer der heiligsten der muhammedanischen Welt gestattet war.²⁾

Es läßt sich nicht verkennen, daß der Bau in der ganzen Anlage wie in den Einzelheiten seiner Ver-

1) Alle großen Moscheen, die ich in Aegypten, Syrien und der Türkei besucht habe, enthalten an dem angegebenen Plage einen solchen Zöller, und derselbe scheint dem Muhammedanischen Gottesdienste wesentlich zu sein; es läßt sich daher annehmen, daß er auch in der Moschee von Cordova nicht gefehlt habe, wenigstens die Christen der Araber seiner keine Erwähnung thun.

2) Das Obige beruht auf sorgfältiger Vergleichung aller der verschiedenen, und oft schwer zu vereinbarnden Angaben über die Moschee des Bassari I 330 ff. 361, 367 u. f. w. II 144, im Rayon II 244 ff. und des Adrisi II, 56.

hältnisse manche Mängel zeigt und das Gepräge einer erst beginnenden Kunst trägt. Hier ist nicht jene, aus dem höchsten Schönheitsgefühl geborne, von göttlicher Heiterkeit verklärte Harmonie der griechischen Tempel, die für alle Zeiten die Vollendung in der Architektur bezeichnet; nicht die Wunderwelt der gothischen Dome, aus riesigen Felsblöcken aufgewälzt, die der Geist im himmelaustrebenden Schwunge in die Lüfte gethürmt, dann in allen ihren Theilen mit mächtigem Leben durchdrungen und zu Einem großen Symbole des Glaubens gestaltet hat, einer Stätte der Andacht und tiefsinnigen Betrachtung, voll ernster Marmorbilder und schwebender Lichtgestalten an den Fenstern, durch die ein mystischer Glanz, wie ein Strahl der göttlichen Glorie auf die Betenden niederquillt. Aber, kann sich die Moschee von Cordova an Kunstvollendung weder mit dem Parthenon, noch mit dem Münster von Strassburg messen, sie bleibt immer eines der wundervollsten Werke der Menschenhand, ein Bau, der ebenso durch Ernst, Größe und Strenge imponirt, wie durch seinen Glanz blendet und durch den phantastischen Geist, der aus ihm wie aus dem Suren des Koran weht, einen unwiderstehlichen Zauber ausübt. Es ist staunendwüthig, wie mit theilweise fremden Bestandtheilen, mit antiken Säulen von verschiedener Ordnung und byzantinischen Mosaikarbeiten, der Islam sich ein Heiligthum errichtet hat, das ganz seinem innersten,

eigenthümlichsten Wesen entspricht. Wie die nach Tranl und Schatten schmachtenden Araber sich das Paradies als einen kühlen, quellendurchrauschten Freudenort ausgemalt haben, so wollten sie auch diesen Tempel Allah's zu einem Abbilde jenes Eden machen und alle Wonnen in ihm zusammendrängen, die der Prophet den Gläubigen im Jenseits verheissen hat. Darum im Hofe unter dichtbelaubten Bäumen der plätschernde Brunnen, gleich jenen, an deren Rande die Seeligen einst ruhen sollen; darum empfängt den, der unter das Dach der Halle tritt, die Nacht eines heiligen Haines, hier und da hereinsallende Strahlen verbreiten Dämmerlicht, dann wieder folgt tiefes Walddunkel. Wie Baumstämme steigen die Säulen empor, die Gärten und Vögen als Nester wölbend über sich und zu breiten Schattendächern verzweigend gleich dem Tuba, dem Wunderbaum des Paradieses, wuchernd wie die indische Sykomore, die jeden Ast, den sie in den Boden senkt, zu einem neuen Stamme verwandelt. Dazwischen im bunten Arabesken Schmuck Schlingpflanzen, Blüthen und fruchtbeladene Gewinde, an den Wänden emporrankend, sich längs des Daches hinschlängelnd und zu den Häuptern der Fremmen herniederhangend.

Ein Volk, verschieden an Sitte und Glaube, hat nun das Heiligthum des Islams, zu dem die Gläubigen wie zu einer zweiten Kaba wallfahrteten, seinem Kultus geweiht. Die ehernen Thorflügel des

Domes von St. Iago, ehemals als Trophäen in ihm aufbewahrt, sind, wie einst Christen sie auf ihrem Rücken nach Cordova geschleppt, so auf Geheiß des heiligen Ferdinand von muhammedanischen Sklaven wieder an ihren alten Platz zurückgetragen worden. Nur selten und als verirrter Fremdling, tritt hier und da ein Moslem in die Hallen, unter denen seine Väter so oft gebetet, und, hätte er sie in ihrem früheren Zustande gesehen, er würde sie kaum wiedererkennen. Verunstaltet und ihres Schmuckes beraubt, lassen sie nur noch schwach ahnen, was sie einst gewesen. Das Dachgebälk ist durch Wölbungen, die zu dem Style des Ganzen nicht passen, die zierliche Mosaik des Bodens durch ein rohes Pflaster ersetzt worden, welches auch die Sockel der Säulen bedeckt; der hineingebaute Chor endlich hat die ursprüngliche Anlage vollends entstellt. Nur in der Dämmerung, wenn Halbdunkel in den verödeten Räumen herrscht und das Werk der Zerstörung verbirgt, stellt die Phantasie den wunderbaren Bau in seiner früheren Pracht wieder her und erfüllt ihn aufs neue mit dem Leben, das ihn einst durchwogte. Sie zeigt ihn in den Nächten des Ramadban, wie die Flammen der vielen Tausende von Kandelabern und Lampen gleich einem Sonnensystem die endlosen Arkaden erleuchten und der Glanz sich in zauberischem Farbenspiel an den Säulen, Bogen und Wänden bricht, deren bunte Glasmosaiken und Lapis Lazuli gleich so vielen Edel-

steinen schimmern. Oder es ist der heilige Freitag.¹⁾ Auf beiden Seiten des Mimbar wehen zwei Fahnen als Zeichen, daß der Islam über Judenthum und Christenthum, der Koran über das alte und neue Testament gesiegt. Die Gebetausrufer treten auf die Gallerie der hohen Minaret und singen weithin hörbar den Selam oder Gruß an den Propheten. Nun füllen sich die Säulengänge der Moschee mit Gläubigen, die in weißen Festgewändern und feierlicher Haltung zum Gebete nahen; bald gewahrt man, so weit das Auge reicht, in den unübersehbaren Hallen nur Knieende. Aus dem verborgenen Gange, der den Palast mit dem Tempel verbindet, tritt der Chalife hervor und nimmt auf seinem erhöhten Sitze Platz. Ein Koranleser trägt an dem Pult neben dem Söller eine Sure vor, bis von neuem der Ruf des Muezzin erschallt und zur Mittagsandacht mahnt. Alle Gläubigen erheben sich und murmeln unter Beugungen ihre Gebete. Ein Moscheediener (Murakki) öffnet die Thüren des Mimbar und ergreift ein hölzernes Schwert, mit welchem sich gegen Meßia binwendend er zum Preise Muhammeds auffordert. Abwechselnd mit ihm feiern die Muballigs (Ueberbringer) vom Söller (Mubfil, Diffe) herab im Gesange den Propheten. Inzwischen bestiegt der Kanzelredner

1) Man halte das Folgende für keine mäßige Schatzkammer. Wer seinen Begriff vom Gottesdienste der Muhammedaner hat, kann auch die Architektur und Einrichtung der Moscheen nur halb verstehen.

oder Chatib den Mimbar, indem er aus den Händen des Dieners das Schwert nimmt, welches die Unterwerfung Spaniens unter den Islam und dessen Verbreitung mit Wassengewalt in Erinnerung ruft. Es ist der Tag, wo der Dschihad oder Glaubenskrieg verkündet werden soll, ein Aufruf an alle Waffensähigen, sofort gegen die Christen ins Feld zu ziehen. In lautloser Andacht lauscht die Menge der Rede, die, fast ganz aus Koranstellen zusammengesetzt, also beginnt: „Gepriesen sei Gott, der den Ruhm des Islam durch das Schwert der Glaubenskämpfer erhöht und in dem heiligen Buche seinen Befennern Hülfe und Sieg verheißen hat! Er spendet seine Wohlthaten über die Welten. Hätte er Menschen nicht gegen Menschen in Waffen gebracht, die Erde würde verderben. Befohlen hat er, die Völker zu bekriegen bis sie bekennen, es sei kein Gott als nur Einer. Des Krieges Flamme wird nicht erlöschen bis an der Welt Ende, Segen schwebt über dem Stirnhaar der Kampfsrosse bis zum jüngsten Gericht. Leicht bewaffnet oder schwer, macht euch auf, zieht aus! O Gläubige, was ist euch, daß ihr, wenn zur Schlacht gerufen, weilet mit zum Boden geheftetem Gesichte? Zieht ihr das Leben dieser Welt dem künftigen vor? Glaubt mir, die Thore des Paradieses ruhen in dem Schatten der Schwerter. Wer im Kampfe für Gottes Sache stirbt, den hat das Blut, das er verströmt, von allen Sündenflecken gereinigt;

nicht waschen soll man ihn wie andere Leichen, denn seine Wunden werden am jüngsten Tage wie Moschus duften. Wenn beim letzten Gericht die Krieger anklopfen an die Pforten des Paradieses, alsdann wird eine Stimme erschallen von den Thoren: wo ist die Rechenschaft eures Lebens? Sie aber antworten: haben wir nicht das Schwert geführt im Kampf auf den Wegen Gottes? Oeffnen werden sich die ewigen Pforten, sie werden hineinziehen, vierzig Jahre vor allen Uebrigen. Auf denn, ihr Gläubigen, laffet Weiber, Kinder, Brüder, Eigenthum! zieht aus in den heiligen Krieg! Und du, o Gott, Herr der gegenwärtigen und der zukünftigen Welt, stehe bei den Heeren der Einheitsbekenner! schmettre nieder die Ungläubigen und Götzendiener, die Feinde deines heiligen Glaubens! O Gott, wirf zu Boden ihre Fahnen und gib sie und ihren Besitz den Moslimen zur Beute!" Der Chatib, nachdem er so die Rede geschlossen, spricht zu der Versammlung: „bittet Gott!" dann betet er im Stillen; alle Gläubigen, die Stirn auf den Boden pressend, folgen seinem Beispiel; die Ruballigs singen: „Amen! Amen! o Herr aller Wesen!" Schwüle, wie vor einem heraufziehenden Gewitter, hat schon lange über der Menge gelagert, gleich einem Blizstrahl zuckt es durch sie hin, dem athemlosen Schweigen folgt dumpfes Murmeln, wogend und rauschend ergießt sich das Gewühl dem Hofe zu, und rings wiederhallen die

Säulengänge und Nischen von dem tausendstimmigen
Ruf: es ist kein Gott außer Allah!

Deror wir das berühmteste aller, von Araberhand in Spanien aufgeführten Bauwerke verlassen, sind ein Paar für die Architektur-Geschichte wichtige Punkte besonders hervorzuheben. Wie die Materialien zu dieser Moschee zum Theil antiken Gebäuden entnommen wurden und Säulen korinthischer Ordnung das Dach Allah's tragen mußten, so nahmen die Araber auch in der Constructionsweise Einzelnes von der Architektur der Römer an, gestalteten dies aber sofort in eigenthümlicher Art um. Als ursprünglich arabisch und so originell, daß es dem Ganzen sofort einen unterscheidenden Charakter gibt, erscheint namentlich die Stellung der Säulen in Kanten- oder Kreuzform, so daß man sie in schrägen Linien und gedrängter erblickt, als sie in Wahrheit sind; sodann die Ueberwölbung der Säulen mit doppelten Bogen und die bei letzteren vorherrschende eigenthümliche Gestalt. Diese Eigenthümlichkeit besteht theils darin, daß die Bogen sackenförmig gebildet, das heißt in eine Reihe von Halbrundungen ausgeschnitten sind, theils aber in der sogenannten Hufeisenform, wonach sie sich mit ihrem unteren Ende wieder um etwas in den Kreis zurückbiegen. Was

die Verzierungen betrifft, wie sie namentlich über den von Hafem II. gebauten Theil verschwenderisch ausgegüßet sind, so läßt sich deren byzantinischer Ursprung nicht verkennen. In der That ist die Zesifisa, d. h. die aus Glasstücken und kleinen Steinen zusammengefügte Mosaik des Mihrab ganz das opus graecum, wie es sich in den Kirchen von Ravenna findet, auch wird ausdrücklich berichtet, dieselbe sei ein Geschenk des Kaisers von Constantinopel gewesen¹⁾. Indessen muß dieser Mosaikschmuck den Arabern besonders zugesagt haben; wie sie ihn schon in der Moschee von Damaëkus und anderen ihrer älteren Gotteshäuser angewendet hatten, so dehnten sie seinen Gebrauch später auf die verschiedensten Räumlichkeiten aus; sogar Fußböden wurden mit ihm ausgelegt²⁾. Es gab in Andalusien Fabriken von Zesifisa³⁾, und die Kunst, flachgehaltene Gewinde, Pflanzenverschlingungen und Blumen in ihr darzustellen wurde dasselbst zu hoher Vollkommenheit gebracht. Ganz den Arabern eigenthümlich ist die Anwendung der Schrift als Zierrath, indem sie Koranstellen, Denksprüche und Gedichte sich in goldenen Buchstaben auf farbigem, meist blauem Grunde, längs der Wände hinziehen lassen. In der älteren Zeit bediente man sich hierzu der strengen kufischen Buchstaben, später auch der

1) Al Beyan II, 252. Abriß II, 60.

2) Makrisi, Hist. des Sultans Mamlouks II, 1. pag. 272.

3) Raffari I, 124.

Curio- oder Keschischrift, welche oft mit den Arabesken verwoben und in Quirlandenform um Mauern, Fenster, Bogen und Säulen gewunden wurde.

Es ist hier nicht der Ort, auf die technischen Details der Arabischen Bauweise, welche Ibn Chaldun sorgfältig verzeichnet hat ¹⁾, einzugehen; hervorgehoben sei nur, daß bald Hau- oder Ziegelsteine, durch Mörtel verbunden, als Material für Aufführung der Mauern dienten, bald eine eigene Composition (tapia), deren Hauptbestandtheile Erde und Kalk, zu außerordentlicher Festigkeit zusammengefügt, bildeten ²⁾. Die erstere Weise ward vernämlich bei Festungswerken und Gotteshäusern, die zweite bei Wohnhäusern und Schlössern angewendet.

Weniger als die Moschee, die als Denkmal längstvergangener Tage noch in die unsern hineinragt, sind die Paläste und Villen Cordova's und der Umgegend von Zeit und Zerstörungskriegen gespart worden. Nur vom Schlosse der Chalifen (arabisch Al Kahr, daher spanisch Alcazar) hat sich westlich von der Moschee und unfern des Guadalquivir eine wirre Masse erhalten. Es war dies der alte Palast der Gothischen Könige. Von den Omajjaden zu ihrem Wohnsitz erwählt, ward er durch neue Anbauten und Gartenanlagen vergrößert, aufs prächtvollste ausgeschmückt und unstreitig auch in seiner inneren Anlage nach

1) Ibn Chaldun's Prelegomena II, 317.

2) Berl. II, 320.

den Erfordernissen ihrer Sitten umgestaltet. Man muß sich denselben mehr als einen Complex von Gebäuden, Höfen und Gärten, denn als ein einheitliches Ganze denken; auch erhielten seine einzelnen Theile, wie sie von verschiedenen Chalifen aufgeführt wurden, verschiedene Namen, z. B. „das Schloß des Gartens, des Geliebten, der Krone, der Freude“ u. s. w.¹⁾. Besonders werden die Wasserkünste des Palastes gerühmt; durch Aquädukte fern vom Gebirg hergeleitet, strömten die Fluthen in alle seine Höfe, indem goldene, silberne und eherne Bildsäulen von mannichfaltiger Gestalt sie in Cisternen, Teiche und Becken von griechischem Marmor ergossen. Wie sehr haben wir es zu beklagen, daß der Abt Johann von Görz, der als Gesandter Otto's des Großen am Hofe Abdurrahman's III. Gelegenheit gehabt haben muß, die Wunder von Cordova näher zu betrachten, seinem Gesandtschaftsbericht nicht einige Notizen in dieser Hinsicht eingeflochten hat. Vom Alcazar, in welchem seine Audienz beim Chalifen Statt gefunden zu haben scheint, erzählt er nur, schon auf dem Vorhof habe er die kostbarsten Decken hingebreitet gefunden, im Innern aber sei das abgesonderte Gemach, in welchem der Chalife mit übereinander geschlagenen Beinen auf prachtvollem Ruhebette gelegen, an Be-

1) Vgl. Raffart I. 203 mit I. 200.

den sowohl als an den Wänden mit den seltensten Teppichen bedeckt gewesen¹⁾.

Kast alle Omajjadischen Herrscher suchten ihre Regierung durch glänzende Denkmale der Architektur zu verherrlichen; der größte Bauherr unter ihnen aber war Abdurrahman III., eben jener, unter dem das Andalusische Reich zur höchsten Blüthe gedieh. In einigen noch vorhandenen Versen hat er selbst ausgesprochen, von welchem Gesichtspunkt er bei seinen zahlreichen derartigen Unternehmungen ausging:

Ein Fürst, der Ruhm begehrt, muß Bauten gründen,
Die nach dem Tode noch sein Lob verkünden.
Du siehst, aufrecht noch stehn die Pyramiden,
Und wie viel Kön'ge sind dahingeschieden!
Ein großer Bau, auf festem Grund vollbracht,
Gibt Kunde, daß sein Gründer groß gedacht.²⁾

Als bedeutendstes der von ihm aufgeführten Monumente und als unvergleichliches Meisterstück wird die Stadt Az-Zahra, d. h. die Blühende, gepriesen, welche er bei Cordova errichten ließ. Liest man die einzelnen Angaben über die Wunder derselben und namentlich des dort befindlichen Lustschlosses, so glaubt man sich in das Traumreich einer extravaganten Dichtersphantasie versetzt. Die Veranlassung zu dem Bau

1) Vita Johannis Gorkien-is, Cap. 136, in Periz, Monumenta T. IV.

2) Raffart I. 374.

war folgende. Eine Lieblingsflavin Abdurrahman's hinterließ bei ihrem Tode ein großes Vermögen und der König befahl, daß dasselbe zur Loskaufung muslimischer Gefangenen verwendet werde. Man hielt deshalb Nachforschung nach Gefangenen in den Ländern der Franken, indessen es wurde keiner gefunden. Der König dankte Allah bei dieser Nachricht; seine Favorite Az-Zahra aber, die er außerordentlich liebte, forderte ihn auf, für diese Summe eine Stadt zu bauen, die ihren Namen trüge. Im Jahre 936 legte hierauf der Chalife unterhalb des Berges al Arus (die Braut), etwa drei (arabische) Meilen nördlich von Cordova, den Grund zu einer solchen. Fünf- und zwanzig Jahre lang wurden zehntausend Arbeiter und fünfzehnhundert Maulthiere zu dem Bau verwendet. Der Chalife selbst überwachte die tüchtige und kunstreiche Ausführung desselben. Ueber dem Thore ward das Bild seiner geliebten Az-Zahra angebracht.¹⁾ Die Stadt, sich stufenförmig den Abhang des Berges binanziehend, war dreifach getheilt: Unten lagen die, mit den schönsten Fruchtbäumen prangenden Gärten, wo in umgitterten oder eingezäunten Räumen Vögel und seltene vierfüßige Thiere gehalten wurden; der mittlere Theil war für die Wohnungen der Hofbeamten bestimmt und den obersten Platz mit der Aussicht auf die Gärten nahm der

1) Makrizi I, 344.

Palast des Chalifen ein.¹⁾ Ibn Bajschawal nennt diesen eines der ungeheuersten, glänzendsten und berühmtesten Bauwerke, welche je von Menschenhand errichtet worden,²⁾ und ein anderer Araber sagt, das Schloß von Az-Zahra sei von so unvergleichlicher Pracht und Herrlichkeit, daß nach seiner Vollendung nur Eine Stimme darüber geherrscht habe, unter allen, seit Verkündigung des Islams aufgeführten Gebäuden könne sich keines mit diesem messen. Alle Reisende aus den verschiedensten Ländern, welche das Schloß besucht, hätten übereinstimmend geäußert, daß sie nie Aehnliches gesehen, noch davon gehört, noch von der Existenz solcher Herrlichkeit auch nur eine Ahnung gehabt. Die Solidität und kunstvolle Anordnung des Baues, die Pracht seiner Ausschmückung mit Marmor und Gold, Säulen und Bildwerken, künstlichen Seen, Brunnenbecken und figürlichen Darstellungen übersteige Alles, was die Phantasie nur erträumen könne.³⁾ Den obersten Theil des Palastes nahm eine hohe, über den Gärten hängende und als Weltwunder gepriesene Terrasse mit einem großen goldenen Saal und gewölbten Pavillon ein.⁴⁾ Weiter wird eine Halle, welche den Namen „das Schloß des Chalifats“ führte, wegen ihrer überschwänglichen

1) Weyers, Loci de Ima Zeiduna, 78 nach Kerairi.

2) Ibn Chalikas im Leben Al Metamids.

3) Maffari I, 372.

4) Desc. I, 233 u. 372.

Pracht hervorgehoben. Dieselbe hatte ein Dach aus Gold und aus solidem glänzenden Marmor von verschiedener Farbe; die Wände bestanden aus gleichem Material. In der Mitte war eine Edelperle angebracht, welche Leo, der Kaiser von Konstantinopel, dem Chalifen geschenkt hatte; dort befand sich ferner eine große mit Quecksilber gefüllte Cisterne und an beiden Seiten acht Thüren, welche an Bögen von vergoldetem, mit Juwelen übersäten Eisen und Ebenholz hingen und auf Pfeilern von buntem Marmor und klarem Krystall ruhten. So oft dann die Sonne durch diese Thüren drang und ihre Strahlen auf Dach und Wände der Halle warf, blendete der Glanz die Augen; ward aber das Quecksilber in Bewegung gesetzt, so erregte es Schwindel. Nach Ibn Hayan war weder zur Zeit des Heidenthums noch seitdem etwas dieser Halle Vergleichbares erbaut worden.¹⁾ Eben so berühmt war in dem östlichen Theil des Palastes der Saal Al Munis mit dem Schlafgemache des Chalifen. Hier befand sich ein grünes, mit Bildern menschlicher Gestalten geziertes Brunnenbecken von unschätzbarem Werthe, welches aus Syrien, nach Anderen aus Konstantinopel herbeigeschafft worden war. Auf demselben ließ Abdurrahman zwölf Bildsäulen aus rothem Golde aufstellen. Diese in der Werkstatt von Cordova ge-

1) Raffari I, 246.

fertigten Bildsäulen stellten einen Löwen dar, daneben eine Gazelle und ein Krokobil; gegenüber befanden sich eine Schlange, ein Adler und ein Elephant und auf den beiden Seiten eine Taube, ein Falke, ein Pfau, eine Henne, ein Hahn, ein Habicht und ein Geier. Alle diese Thiere waren aus Gold und mit kostbaren eingelegten Edelsteinen geschmückt und aus ihren Mündern strömte Wasser.¹⁾ — Die Länge des Schlosses von Osten nach Westen betrug zweitausend siebenhundert Klafter, seine Breite von Norden nach Süden fünfzehnhundert; die Zahl der dort befindlichen Thüren belief sich auf mehr als fünfzehntausend und sie alle waren mit vergoldetem Eisen und Kupfer beschlagen. Die Säulen, deren man viertausend dreihundert zählte, waren theils aus Afrika, theils aus den Ländern der Franken, theils aus den Steinbrüchen Andalusien's, andere hatte der Kaiser von Byzanz dem Chalifen gesandt. Der gestreifte Marmor war aus Naxjah, d. h. der Provinz von Malaga, der weiße wieder anderswoher, der rosenfarbige und grüne aus der Kirche von Isafus in Afrika.²⁾ — Um die Großartigkeit und unermessliche Kostbarkeit des Palastes und der ihn umgebenden Anlagen hervorzuheben, führen die arabischen Schriftsteller die Preise der einzelnen Materialien an, so wie die Summen, welche deren Herbeischaffung aus allen Weltgegenden

1) Maffari I, 374.

2) Derselbe, I, 373 ff., 344 und Ibn Chalkikan a. a. O.

gekostet; sie erzählen, zur Fütterung der Fische in den künstlichen Teichen seien täglich achttausend Laibe Brod bestimmt gewesen, die Anzahl der Diener im Schlosse habe sich auf dreizehntausend siebenhundert und fünfzig belaufen, wozu noch dreitausend siebenhundert und fünfzig, im Chalifendienst stehende Slavonier gekommen seien; der Harem habe sechstausend dreihundert Weiber umschlossen u. s. w.¹⁾ — Da die schöne Az-Zahra nach Vollendung des wundervollen Baues, als dessen Urheberin sie sich betrachten konnte, einst aus ihrem Gemache die weisse, glänzende, an dem dunkeln Berge gelegene Stadt betrachtete, sprach sie zu Abdurrahman: „O Herr, siehst du wohl das schöne, liebliche Mädchen im Schooße jenes Negers?“ Sogleich gab Jener Befehl, den Berg abzutragen, aber Einer von seiner Umgebung sprach zu ihm: „Um des Himmels Willen, o Herr der Gläubigen, sinne doch nicht auf ein Vorhaben, das, wenn man nur davon hört, den Geist schwindeln macht! Wenn alle Menschen der Welt sich dazu vereinigten, sie vermöchten diesen Berg durch Graben und Durchstechen nicht wegzuschaffen! Das könnte nur der, der ihn erschaffen hat.“ Sodann gebet der Chalife, nur die Waldung abzuhausen und den Berg mit Feigen und Mandelbäumen zu besetzen, worauf die zwischen ihm und der Ebene gelegene Stadt einen unvergleichlich

1) *Al Fatah* II, 367. *Maassari* I, 372.

2) *Maassari* 273.

schönen Anblick darbot, vorzüglich zur Zeit der Blüthe, wenn sich die Knospen öffneten.¹⁾

Um diesen paradiesischen Aufenthalt, wie um den günstigen Erfolg, der fast alle seine Unternehmungen während einer fünfzigjährigen Regierung krönte, ward Abdurrahman als der glücklichste der Sterblichen gepriesen; nichts desto weniger fand sich nach seinem Tode eine Schrift von seiner Hand, aus welcher hervorging, daß er, der allbeneidete mächtigste und glänzendste Herrscher seiner Zeit während eines so langen Lebens nur vierzehn Tage ungetrübten Frohsinns genossen hatte. Gepriesen — fügt sein Biograph hinzu — sei der, dessen Herrlichkeit ewig dauert²⁾!

Wie ein Denkmal der Omajjabischen Herrlichkeit und der überschwänglichen Pracht des westlichen Chalifats, so sollte die Zauberstadt Az-Zahra auch ein Beispiel der Vergänglichkeit alles Irdischen werden; schon vierundsiebzig Jahre nach Legung ihres Grundsteins ward sie von wilden Berberhorden verheert, in Brand gesteckt und zum größten Theil in eine Trümmermasse verwandelt. Auf ihre Ruinen dichtete ein Araber die Verse:

Die Stadt, die einst geglänzt von munterm Spiel,
Ist unbewohnt, ihr Mauerwerk zerfiel;
Kings singen dort die Vögel Klagelieder,
Verstummen kurz dann und beginnen wieder.

1) Makkar 241.

2) Vers. 1, 246.

An einen, dessen trauriger Gesang,
Von Herzen kommend, mir zu Herzen drang,
That ich die Frage: was bewegt dich so?
Er sprach: die Zeit, die nun für immer floh.¹⁾

Dennoch standen in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts noch einzelne Partien des Palastes aufrecht²⁾. Gegenwärtig ist der ganze Wunderbau wie verschwunden; nur einige Schutthaufen etwa eine Stunde nordwestlich von Cordova an Abhang der Sierra und in der Gegend, welche den Namen Cordoba la vieja führt, bezeichnen die Stelle, die er einst eingenommen. Neuerdings hat man hier Marmorfragmente und Stücke von Gessirsa-Mosaik aufgefunden, doch sind die begonnenen Nachgrabungen leider bald wieder eingestellt worden.

Noch kürzere Dauer hatte die Stadt Zahira, welche der mächtige Reichsverwejer Almanсур östlich von Cordova am Guadalquivir³⁾ anlegte und mit einem großen Palaste, wie auch mit Lustgärten und bewundernswerthen Wasserkünsten schmückte. Eine der letzteren ist von dem Dichter Said besungen worden:

D Fürst aus Semen, dessen Ruhm so mancher Sieg
verkündet,

1) Raffari I, 346.

2) Loc. de Abbadida, ed. Dozy I, 104.

3) Dozy, histoire III, 179.

Der einen neuen Stammbaum du zum alten dir ge-
gründet,
Der, wenn im Glaubenskrieg entsetzt die Götzendiener
heben,
Du losend mit den Lanzen spielst, vom Bürgen rings
umgeben,
Schaust du die Quelle strahlend dort im Marmorbecken
fließen?
Schaust du die grünen Stauden, die an ihrem Rande
sprießen?
Du hast sie hergeführt, o Herr! Sieh über ihren Wei-
len
Hoch, wie den Feind du übertragst, den Pavillon, den
hellen! ¹⁾
Wie strudelnd sie vorüberschießt, glaubst du, es zög' ein
ganzer
Kriegstrupp geharnischt dir vorbei mit Schild und Speer
und Panzer.
Gestände rings umgeben sie mit Zweigen, Früchten,
Dolken;
Die Blätter sind von Silber all und alle Früchte gol-
den.
Sie ist ein Wunder deines Reichs; bei ihrer Blüthen
Ballen
Muß staunenvoll, wer es vernimmt, des Korans Verse
lassen,

1) Der Pavillon hieß Hs-Zahl, der Schöne, Glänzende, ein Name, den
auch ein Sultan Al Metamid in Sevilla führte. Auch in den Sicilianischen
Höfen Al-Agha und Javara waren solche Kiste über dem Wasser.

Und keiner von den Zeiten, die noch kommen, wirds
gelingen,
Wie sehr sie sich auch müß'n, ein Werk wie dies her-
vorzubringen.¹⁾

Einst, so wird erzählt, saß Almansur inmitten
der Gärten von Az-Zahira, athmete den Duft der
ringe blühenden Blumen ein, lauschte dem Ge-
sänge der Vögel, weidete sich an der Pracht und den
tausendfachen Reizen um ihn her und ließ den Blick
über die von ihm geschaffnen Wunder gleiten, als
sich seine Augen mit Thränen füllten und er aus-
rief: „weh um dich, mein Zahira! wüßt' ich doch
nur, von der Hand welches Verräthers du verwüstet
werden wirst!“ Einer seiner Vertrauten fragte ihn
nach der Ursache dieser Vorahnung und suchte ihm
die trüben Gedanken auszureden, er aber erwiderte:
„fürwahr! ihr werdet meine Voraussagung in Er-
füllung gehen sehen! Mir ist, als säh' ich die Pracht
Zahira's schon vom Erdboden vertilgt, seine Spuren
ausgelöscht, seine Gebäude niedergerissen und zerstört,
seine Schätze geplündert, seine Höfe vom Feuer der
Verwüstung verheert“. Nicht lange, nachdem er diese
Worte gesprochen, starb Almansur und seinem Tode
folgte bald die Erfüllung der Prophezeiung; Zahira
ward durch einen Haufen von Empörern mit Feuer

1) Al Hasan II, 297.

und Schwert verwüftet und in einen Schutthaufen verwandelt¹⁾).

Ein anderer Sitz Almansurs, die Hamirische Villa oder Munia, ist besonders wegen des Reizes ihrer Gärten von den Dichtern gepriesen worden. So improvisirte Amru Ben Ab il Habab, als er zu Almansur in eines der Prachtgebäude dieser Anlage trat, die Verse:

Kein Tag ist dem in deinem quellenreichen,
Kühlschatt'gen Garten irgend zu vergleichen²⁾;
Ob auch der Nordwind stürme wild und rauh,
In ihm sind stets die Lüfte mild und lau;
Man glaubt, wenn man durchwandelt seine Beete,
Daß in den Widder stets die Sonne trete.³⁾

Denselben Lustort feierte Said in folgenden Zeilen:

Sieh den Strom dort! durch den Garten
Gleitet er wie eine Schlange!
Pausch den Bächlein! auf den Zweigen
Preisen Gott sie mit Gesange.
Wie im Rausche hebt das Laub,
Stolz, daß es so herrlich prange;
Die Narzisse blickt verliebt
Auf der Anemone Wange
Und der Wind verweht die Lüfte
Aus dem Myrthenlaubengange.

1) Rostari I, 397.

2) Al Bagan II, 297.

Du genieß in Glück und Frieden
Diese Reize, Herr, noch lange!')

Auch in der Umgegend von Valencia besaß Almanfur eine Villa inmitten herrlicher Gärten. Ein Araber, der sie später im Zustande des Verfalls besuchte, erzählt von ihr in blumenreicher Rede: „Ich erhielt eines Tages eine Einladung in die Runia des Almanfur zu Valencia, welche von vollendeter Schönheit ist und in deren Reizen der Ost- wie der Nordwin! sich welgen, wenngleich ihr Bau verfallen ist und das Unglück eine Zeit lang seinen Wohnsitz in ihrem Vorhof aufgeschlagen. Als ich sie betrat, hatte eben der Morgen sie mit seinem Gewande bekleidet und die Schönheit ihre ganze Macht in ihr entfaltet. In ihrer Mitte befand sich ein Saal, dessen Thüren sich nach dem Garten zu öffneten; diesem waren die Gewände mit goldenen Karniezen gegürtet und es ergoß sich durch ihn ein Bach wie ein gezücktes Schwert, im Schlangenlaufe dahingleitend und an den Ufern mit Bäumen bepflanzt; der Saal aber glänzte wie eine, ihrem Gatten zugeführte Braut und auf ihn hat einer der Dichter von Valencia, als er sich mit einigen Beziren dort befand, die folgenden Verse verfaßt:

1) Maffari I, 306. Ein weggelassener Vers enthält das oft wiederholte Bild, daß der Garten lachend die weißen Zähne der Anthemid oder Gamilla zeigt.

Wohlauf, vom Weine schenk mir ein,
Indeß im reichen Blüthenkleide
Die Gärten strahlen und auf ihm
Trauerperlen blühen als Gescheide!
In diesem Saale schenk mir ein,
Dem hehren gleich dem Himmelszelt!
Vom Antlitz Derer, die ich liebe,
Wird er, so wie vom Mond, erhellt.
Die Sonne läßt durch ihre Strahlen
Des Gartens Kleid im Goldglanz glühn,
Und in der Tropfen feuchten Schimmer
Blinkt hell des Erdgewandes Grün.
Milkstraßengleich hat durch die Beete
Das Bächlein seine Flut ergossen
Und leuchtend reih'n an seinem Bord sich
Die Sterne unsrer Festgenossen.

Ich fand in diesem Saale eine Gesellschaft von jungen Leuten, schön wie Paradiesesknaben, die dort ein wonniges Leben, wie in den Gärten Edens führten. Bei ihnen ließ ich meine Reisekameele Halt machen und sah mich mit der Erfüllung aller meiner Wünsche wie mit einem Halsbande geschmückt. Wir genossen den ganzen Tag die Wonnen dieses Aufenthaltes und wehrten uns, als es dunkelte, gegen den Ueberfall des Schlafes. So verbrachten wir denn eine Nacht, schön, als wäre die Morgenröthe aus ihr geformt; die Zweige schwankten hin und her wie schlank Gestalten von Schönen, die Milkstraße glich einem

Strome, die Sterne des Himmels schienen Blüthen zu sein, die Plejaden waren wie eine Hand, die uns zuwinkte, und Utarid (Merkur) schien uns Freudenbotschaft zu bringen. — Am folgenden Tage besuchte ich den Rais Abu Abdurrahman und erwähnte im Laufe des Gespräches unserer Lustbarkeit von der vorhergehenden Nacht. Da sprach er: „Was will der Reiz eines Ortes bedeuten, dessen Bewohner hinweggeschwunden, dessen Schönheit das Geschick zerstört hat und von dem nur noch Reste übrig geblieben? Ich habe diese Villa gekannt, als ihr Bau und ihre Einrichtung eben vollendet waren. Eines Tages, da die Sonne ihren höchsten Stand erreicht hatte und die Erde sich mit ihrem Golde schmückte, war mir eine Einladung Almanjur's dorthin zugekommen. Ihr folgend, sah ich daselbst schwankende Baumwipfel und Blüthen, deren Schönheit von denen, die sie pflückten, beschämt wurde; der Wein ging dort gleich einer Sonne auf und unter und die edelsten Geschlechter Arabiens bildeten die Gesellschaft. Der Wink Almanjur's hatten hundert Sklaven, deren keiner, mit Ausnahme von Vieren, mehr als zehn Jahre zählte; diese trugen Wein umher, der in den Bechern wie Perlen und Rubinen glänzte; wir aber weilten dort wie im Himmel, indeß die Sternschnuppen mit uns liebkoßten. Almanjur spendete an jenem Tage mehr als zwanzigtausend Geschenke und theilte Lehnsgüter aus“. So sprach Abu Abdur-

rahman; dann ergoß er sich in Klagen um jene Zeit und strömte den Kummer seines Herzens aus¹⁾.

Weithin war das Thal des Guadalquivir rings um Cordova mit Schlössern und Lustsitzen der Chalifen und Großen, so wie mit öffentlichen Gärten und Vergnügungsorten übersät, und noch leben viele dieser Localitäten in den Gesängen der Dichter, wie in dem Preise der Geschichtschreiber fort. So das Schloß Damascus; der Palast des Persers; die Villa Rufafa, schon von Abdurrahman I. angelegt und mit prächtigen Gärten voll erotischer Pflanzen umgeben; das Lusthaus der Noria oder des Schöpfrades, von Abdurrahman III. gebaut; der Palast des Abu Zahja, auf Bogen über dem Guadalquivir ruhend; die Villa des Zubair²⁾ und viele andere.³⁾

Nähere Schilderungen der letzterwähnten Architekturwerke sind nicht vorhanden und selbst die vielen, auf Einzelheiten eingehenden, Kunden über Ag-Zahra sagen nichts Ausdrückliches über den Styl, der bei den Lurusbauten der Omajjadenzeit zur Anwendung kam. Indessen läßt sich durch Zusammenfassung der bei arabischen Schriftstellern zerstreuten Andeutungen mit genügender Sicherheit ein Schluß in dieser Hin-

1) Makrî I, 436.

2) Nicht alle diese Gebäude gehören der Omajjadenzeit an; der Palast des Abu Zahja ist unter den Numahiden, die Villa des Zubair unter den Murabit-ten erbaut worden; doch schien es zweckmäßig, hier alles auf Cordova Bezug habende zusammenzustellen.

3) Makrî I, 445, 306, 308, 309, 380, 414.

sicht thun. Daß in Einzelheiten auch hier byzantinischer Einfluß Statt fand, kann nicht bezweifelt werden; es geht dies aus dem Berichte über den Bau von Az-Zahra und aus der Notiz hervor, Abdurrahman III. habe Werkmeister aus Constantinopel bei seinen Palastanlagen beschäftigt.¹⁾ Dieser Einfluß beschränkte sich jedoch im Wesentlichen auf die Decorationen, die Anwendung oder Nachbildung antiker Säulen, den Mosaikschmuck u. s. w.; der Grundriß und die architektonische Form dagegen wurden durch die Forderungen der Morgenländischen Sitten bestimmt. Es ist in aller Hinsicht anzunehmen, die spanischen Araber seien durch diese Bedürfnisse sowohl als durch die eigenthümliche Richtung ihrer Phantasie schon früh auf jene Art der Bauanlagen geführt worden, als deren vollkommenstes noch erhaltenes Beispiel die Alhambra dasteht. Das Characteristische dieser Anlagen besteht in den offenen, hallenumsäumten Höfen, um welche sich Säle und Gemächer reihen, sodann in der vielfältigen Benutzung des Wassers, welches kleine Seen oder Teiche inmitten derselben bildet, oder in Fontainenform aus Brunnenbecken emporsprüht. Unter dem fast tropischen Himmel Andalusiens verlangten die Araber Wohnungen, die ihnen in schattenden Gemächern Zuflucht vor der Sonnenglut böten, aber zugleich dem lauen Zäpfeln der

1) Roffari I, 280.

Rüste überall Zutritt versatteten; unbedeckte Höfe, um während der kühleren Tageszeit in ihnen am klaren Wasserspiegel zu ruhen, oder dem Murmeln des Springquells zu lauschen. Daß nun diesen Forderungen schon die Schlösser der Omajjadenzeit entsprachen, geht aus der Beschreibung des Alcazars von Cordova hervor, nach welcher Wasser in alle Höfe des Gebäudes geleitet wurde und sich in Teiche, Cisternen und marmorne Becken vertheilte.¹⁾ Wie den Arabern hier eine Erinnerung an ihr früheres Wüstenleben verschwebte, an ihr abendliches Lagern um den ersetzten Brunnen, so verewigten sie in ihren Palästen noch eine andere ähnliche Reminiscenz. Es springt Jedem, der die noch erhaltenen spanisch-arabischen Schlösser betritt, in die Augen, wie ihre Corridore und Zimmer die Form von Zelten nachahmen. Obgleich nun kein ausdrückliches Zeugniß uns in Stand setzt, diese Eigenthümlichkeit schon den frühesten Bauten zuzuschreiben, so scheint sich dieselbe doch nur zu erklären, wenn man annimmt, sie sei entstanden, als die Nomaden ihr bewegliches Dach mit einem festen Hause vertauschten und jenes bei diesem zum Vorbilde nahmen. — Von der Aehnlichkeit, welche die Omajjaden-Paläste mit den späteren derartigen Bauten hatten, zeugt auch die Erwähnung der Thürme, wobei man sogleich an den Comares-

1) Mallari I, 303.

thurm der Alhambra erinnert wird, und der Kubba's, d. h. Kuppelpavillons oder Säle mit gewölbtem Dach, dergleichen der Schwesternsaal. Beider gedenkt Ibn Zeidun, wo er von Az-Zahra redet.¹⁾ Die Kubba's scheinen besonders als Audienzsäle gebient zu haben. Wenn die Fürsten nach orientalischer Sitte den Klagen ihrer Unterthanen Gehör gaben und Recht sprachen, nahmen sie mit ihren Hofleuten dort Platz; die Kubba ward nach außen mit einer Halbtür oder einem Gitter abgesperrt, und vor demselben hatte das Volk seinen Stand oder erging sich, bis es zur Audienz gelangte, in den umliegenden Corridoren, Höfen und Gärten.²⁾

Ueber die angewendeten Ornamente, diesen so wesentlichen Bestandtheil der arabischen Architektur, läßt sich nur Weniges mit voller Sicherheit sagen. Daß die Mosaik von kleinen gefärbten Stein- und Glaswürfeln einen Hauptbestandtheil derselben gebildet habe, darf aus den Bruchstücken von Jeshissa geschlossen werden, die man unter den Trümmern von Az-Zahra gefunden. Da Ibn Hayan der großen Massen von Gyps Erwähnung thut, welche bei dem Bau verwendet worden seien,³⁾ so ist mit vieler Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß er auf ähnliche

1) Loc. Ibn Zeidun, ed. Weyers. Seite 22, Zeile 12. — E. auch Script. arab. loc. de Abbadidis, ed. Dozy I, 149. Raffart I, 372.

2) Marmol Carvajal. Description de Africa, II, 31. — Ibn Batuta IV, 403.

3) Raffart I, 373.

Weise, wie später in der Alhambra, zur Decoration gebraucht wurde, nämlich zu Stuccaturen von der Art, wie Ibn Chaldun sie schildert, indem er sagt, man ziere die Wände mit Gebilden von Gyps, indem man letzteren noch im Zustande der Feuchtigkeith mit eisernen Werkzeugen modellire und ihm mannichfache Gestalten gebe.¹⁾ Wir müssen uns demnach Wände, Decken und Arkaden der Schlösser aus der Omajjadenzeit als reich mit Gessissam-Mosaik überdeckt vorstellen. Sterne, Zweige, Blätter und Ranken, vielverschlungen und von Koran-Inschriften oder Gedichten durchflochten, werden rings in glänzenden Farben geschnitten haben, und neben diesen flachen Ornamenten wird vergoldeter Stuck und vielfarbiger Gyps über die Böhlungen der Säulengänge und Kuppeln, wie über die Wände von Hallen und Sälen ausgeschüttet gewesen sein, um die gestickten Teppiche und seidenen Gewebe in fürstlichen Zelten nachzuahmen. Ob auch die Azulejos, d. h. farbige Flönceplatten oder glasierte Ziegelsteine²⁾ schon in dieser früheren Zeit, so wie später zur Ausschmückung der Wände, namentlich des unteren Theiles derselben, verwandt wurden, vermögen wir nicht zu sagen. In der Moschee von Cordova kommen sie in der Capelle von Villaviciosa vor und bilden, ganz wie die Alhambra es zeigt, mit ihren verschiedenfarbigen Fel-

1) Ibn Chaldun *Prolegomena* II, 331.

2) *Waffari* I, 124. — *Ibn Batuta* II, 130. III, 79.

bern durch kunstvolle Zusammensetzung Sterne, Sechsecke und vielfache sonstige geometrische Figuren; doch läßt sich die Zeit, welcher die Ausschmückung dieser Capelle angehört, nicht mit Sicherheit bestimmen; nur mit Wahrscheinlichkeit kann man sie in die Herrscherperiode des großen Almanfur (also gegen das Ende des 10. Jahrhunderts) verlegen, da die arabischen Autoren, welche sich so ausführlich über alle Veränderungen und Verschönerungen der Moschee verbreiten, von keiner späteren berichten.

Ein Mißgeschick ohne Gleichen hat über den Denkmalen der Omajjadenzeit gewaltet, und fast räthselhaft erscheint das spurlose Verschwinden so vieler herrlicher Bauten, deren ehemalige Existenz doch durch das übereinstimmende Zeugniß von Historiographie, Reisebeschreibung und Numismatik beglaubigt wird.¹⁾ Man könnte versucht sein, dasselbe aus der Insolidität des Materials und Mangelhaftigkeit der Construction zu erklären, welche die Zerstörung leicht gemacht hätten; indessen die Betrachtung, von welcher enormen Festigkeit die Umfassungsmauern der Moschee von Cordoba mit ihren hervortretenden Verstärkungen sind, steht dieser Erklärung im Wege; und wollte man einwenden, die Paläste seien nicht wie die Moscheen aus Bruch- und Back-

1) Ueber Münzen, die in 13-Jahre geschlagen werden, s. das *Recueil Espagne, par Lavalée, Paris 1844. T. I, p. 218, und Antiquedades de Espana T. II, p. 22.*

steinen, sondern aus einer Composition von Erde und Kalk (Tapia) aufgeführt worden, so zeigen die Mauern der Alhambra, welche Eisenfestigkeit man auch dieser Masse zu geben wußte. Es bleibt daher nichts übrig, als der vernichtenden Menschenhand, den Kriegszügen afrikanischer wie christlicher Eroberer die Schuld dieser heillosen Verwüstung zuzuschreiben. Namentlich litt die Stadt bei der Eroberung durch die Berbern i. J. 1013 in außerordentlichem Maße. Die schönsten Paläste wurden damals ein Raub der Flammen. „Endlich habe ich erfahren — schrieb später Ibn Hazm — was aus meinem prächtigen Palaste im Bilat-Mogith geworden ist. Jemand, der aus Cordova kam, hat mir erzählt, daß nichts, als ein Trümmerhaufen von ihm übrig geblieben. Ach! ich weiß auch, was aus meinen Weibern geworden ist; die einen liegen im Grabe, die anderen führen ein irrendes Leben in fernen Gegenden“. ¹⁾ Der Alcazar der Chalifen scheint gleichfalls schon vor der Einnahme durch die Christen Ruine gewesen zu sein, denn es wird uns berichtet, der Dichter Abul Nafi Galib sei, als er eines Tages am Guadalquivir gegessen, in die Verse ausgebrochen:

O Schloß, wie viele Pracht hast du umfassen!
In Schutt und Trümmer bist du nun zergangen.
Viel Könige bewohnten dich; nun hat

1) Dony, histoire III, 309

Ob ihrem Haupt gekreiß't des Himmels Rad.
Was wollt ihr noch? Nehmt, was ihr mögt, auf Er-
den,
Zu Trümmern muß es endlich Alles werden.¹⁾

Auch die vielen Schlösser und Villen in der Umge-
bung von Cordova waren schon im 11. Jahrhundert
zum großen Theil verfallen, wie folgende Stelle aus
dem arabischen Commentar zu Ibn Zeiduns Gedichten
zeigt: „An diesen Lustorten — heißt es hier — hatten
einst die Omajjaden glückliche Tage und Nächte ver-
bracht; in Scharf ul Ab ergözten sie sich und sa-
hen den Vlihen zu, welche aus den Wölfen zuckten;
in dem Thale von Kuhafa führten sie ein frohes
Leben, das einer ewigen Hochzeitsfeier glich; sie ver-
schlossen in Mahbes Nasihin den Warnungen vor
drohendem Unheil ihr Ohr und waren in Az-Zahra,
geblendet von all der Pracht um sie her, taub gegen
den Ruf, der ihnen drohende Gefahr verkündete,
bis endlich der Tod sie von dort hinwegführte und
ihnen statt der Wonnen jener Aufenthalte die duf-
tenden Essenzen gab, mit denen man die Leichen be-
sprengt. Nun liegen jene Lustplätze verödet, sie wer-
den Abends nur von krächzenden Vögeln besucht,
dienen den Wölfen und Eulen als Zufluchtsorte und
erschallen von den Stimmen böser Geister, so daß

1) Raffart I. 350.

der Held wie der Reizling scheu an ihnen vorüber-
eilt. So sind alle Werke der Menschenhand ver-
gänglich, und wer auf Irdisches vertraut, der hat
seine Hoffnung auf einen Morgennebel, auf ein leeres
Trugbild gestellt".¹⁾

Trotz aller dieser Verheerungen der früheren Zeit
muß die Chalifentresidenz bei der Einnahme durch
den heiligen Ferdinand noch sehr beträchtliche Werke
arabischer Architektur beiseßen haben.²⁾ Seitdem ver-
schwanden auch sie bis auf die Moschee und das Ge-
mäuer des Alcazar, in dem einst die furchtbare In-
quisition ihr Tribunal aufgeschlagen. Wer heute die
verödeten Gassen des armseligen Cordova und seine
Umgegend durchstreift, erblickt wohl hier und da einen
Schutthaufen, ein verfallenes Bad, ein Wandornament
aus arabischer Zeit,³⁾ aber fragt sich umsonst, wohin
jene Riesenstadt geschwunden, die sich einst mit hun-
dert und dreizehntausend Häusern, dreitausend Mo-
scheen, dreihundert Bädern und achtundzwanzig Vor-
städten⁴⁾ längs des Guadalquivir hinzehnte; verge-

1) Ibn Zeldun, ed. Weyers pag. 25.

2) In der Chronik des heiligen Ferdinand (Salamanca 1540) findet man
vergebens Nachrichten über dieselben. Außer der Moschee wird keines davon
erwähnt.

3) Reste arabischer Architektur finden sich noch in der sog. Casa de las
campanas und im Hause des Grafen del Aguila. Die Capelle des Hospital
del Cardinal scheint eine ehemalige Moschee zu sein.

4) El Bagán 247. Dozy, histoire III, 91. Ueberhaupt an der außerordent-
lichen Ausdehnung von Cordova nicht zu zweifeln ist, kann man doch kaum
umhin, die Zahlenangabe der Moscheen für hyperbolisch zu halten, namentlich
wenn man erwägt, daß das gewaltige Kalso deren nur dreihundert aufzueh-
nen hat.

bens sucht er die Tausende schlanker Minarete mit ihren Rundballonen über das unermessliche Häusermeer emporragend, die Paläste, Terrassen und Höfe voll hochwipfliger Cyressen und Palmen, die zahllosen Villen und Landhäuser, weithin aus Olivengebüsch und Weinlauben hervorschimmerkend. Die Fluren umher, einst mit dreitausend Dörfern übersäet,¹⁾ ein Garten der üppigsten Vegetation, sind wieder halb zur Wüste geworden, und nur noch hier und da redet ein Schöpfrad, Wasser auf die verdorrten Felder gießend, von der Wertthätigkeit der Araber.

Noch spärlicher, als in der Hauptstadt des Chalifenreiches, haben sich im übrigen Spanien Denkmale der Omajjadenzeit erhalten. Keine Spur ist übrig geblieben von den prächtigen Schlössern, welche um die Mitte des 9. Jahrhunderts im südlichen Andalusien mächtigen, vom Chalifat fast unabhängigen Familien zum Wohnsitz dienten, z. B. von denen des Ibn Schalia, die ein Dichter also besang: „Die Paläste unseres Gebieters sind nach dem Vorbilde der Paradieses-Schlösser gebaut und schließen alle Wonnen in sich; in ihnen sieht man Säle, die auf keiner Stütze ruhen, Säle, deren Marmor von Gold eingefasst ist.“²⁾ Ein berühmtes Bauwerk war die große Moschee, welche Abdurrahman II. gegen die

1) Raffari I, 299.

2) Dozy, histoire II, 963.

Mitte des neunten Jahrhunderts in Sevilla errichtet hatte. Als dieselbe vollendet war, so erzählen die Araber, träumte Abdurrahman, er trete in das heilige Gebäude ein und finde in der Kibla den Propheten todt und in ein Leichentuch gehüllt. Beim Erwachen war er sehr traurig, befragte die Wahrsager um die Bedeutung seines Traums und erhielt von ihnen die Antwort, die Feier des Gottesdienstes werde in dieser Moschee aufhören. Bald darauf nahmen die Normannen Sevilla ein und die Deutung des Traumes ging in Erfüllung. Die wilden Feinde wollten sogar die Moschee zerstören, schleuderten brennende Pfeile auf das Dach und häuften Zündstoffe in einem der Schiffe auf, aber als sie dieselben in Brand stecken wollten trat ihnen von der Seite des Mihrab her ein Engel in Gestalt eines Jünglings von außerordentlicher Schönheit entgegen und trieb sie zurück. So war die Moschee gerettet, denn kurz nachher mußten die Normannen Sevilla räumen.¹⁾ Vielleicht stand dieses Gebäude auf der nämlichen Stelle, wo später von den Muwahiden eine große Moschee, dann die heutige Cathedrale erricht wurde, und so könnten sich Reste von ihr in dem Vorhof oder den Mauern der letzteren erhalten haben, welche zum Theil arabische Architektur zeigen. — Wahrscheinlich der Omajjadenzeit gehören

1) Dozy, recherches II, 296.

einige alte Bäder in Valencia, Barcelona, Murcia und Granada an. Die letzteren, obgleich sehr verfallen, geben noch einen deutlichen Begriff von der Einrichtung eines Arabischen Bades. Ein Eingangshof, von Gemächern umgeben, die zum Entkleiden dienten, führt in mehrere Säle mit Bassins, in welche durch kleine Oeffnungen an der gewölbten Decke ein dämmerndes Licht von oben fällt. Wie die schweren Gurten über den Säulen dieser Säle auf die frühere Zeit der arabischen Kunst hinweisen, so findet dasselbe bei den mächtigen Hufeisenbogen und antikegeformten Säulen der Einsiedelei del Cristo de la luz in Toledo Statt, welche einer Wiederholung der Moschee von Cordova in sehr verkleinertem Maßstabe ähnlich sieht; desgleichen bei dem alten Bisagra-Thore daselbst, durch welches die Christen nach der Eroberung in die Stadt einzogen.¹⁾ Auch trägt eine Nische mit reichem Arabesken Schmuck in der Kathedrale von Tarragona durch die Jahreszahl 960 ihre Entstehungszeit zur Schau; vermuthlich war sie der Mihrab der ehemaligen Moschee.

Ein fast noch größerer Sturm der Verwüstung hat die zahlreichen Bauten der prachtliebenden Fürsten zu Boden geworfen, welche nach dem Sturze der Omajjaden Spanien beherrschten. Besonders verheerend ist sein Wüthen in Sevilla gewesen.

¹⁾ Beträchtliche Reste sehr alter arabischer Architektur finden sich noch zu Toledo in dem Hause Nr. 17 der Calle de las Tormorias.

Während die Chalifen-Residenz mehr und mehr verfiel, erhob sich diese Stadt zur glänzendsten Andalusien. Von den Reizen ihrer Umgebung sprechen die Araber mit Entzücken; eine Strecke von vierundzwanzig (arabischen) Meilen konnte man sich auf ihrem, von Lustlähnen und Fischerbooten belebten Strome, der mit dem Euphrat, Tigris und Nil verglichen wurde, stets im Schatten von Fruchtbainen dem Gesange der Vögel lauschend, (schaukeln.¹⁾ Gleich der umliegenden Gegend ward zur Zeit der Muhammedaner auch die Stadt selbst wegen ihrer mannichfaltigen Reize gepriesen. Zehn Parasangen weit erblickte man auf beiden Ufern des Guadalquivir eine unaufhörliche Folge von Gebäuden, stattlichen Lustsitzen und hohen Thürmen.²⁾ Die Häuser im Innern Sevillas waren durch die Solidität ihrer Bauart und Eleganz der Einrichtung berühmt; fast alle hatten in ihren Höfen fließendes Wasser, Orangen- und Citronenbäume.³⁾ Verschiedene derselben, die sich in ziemlich gutem Zustande bis auf den heutigen Tag erhalten haben, können einen Begriff vom arabischen Hause geben, das in der Anordnung seiner Theile große Aehnlichkeit mit dem der Alten hatte. Eine Vorhalle (ustuwan,⁴⁾ span. zaguan), dann ein

1) Maffari I, 128.

2) Desf. I, 129.

3) Desf. II, 144.

4) Abu Ratala IV, 5.

innerer Hof (saha,¹⁾ span. patio), in dessen Mitte sich ein, von immergrünen Bäumen umgebener Springbrunnen befindet und aus dessen Säulenhalle man in die ringsum liegenden Gemächer tritt, ist ihm eigenthümlich. In größeren Häusern befanden sich mehrere solcher Höfe.

Zur höchsten Blüthe gelangte Sevilla unter den Herrschern vom Hause Abbad. Namentlich war es, nach dem Zeugniß eines Arabers, der edle König Al Motamid, der es zur schönsten aller Städte machte.²⁾ In der Lebensbeschreibung und den Gedichten des letzteren sind die Schlösser der Abbadiden mit zaubervollen Farben geschildert und noch in seinem düsteren Kerker zu Azmat dachte der Enthronte mit schwärmerischer Sehnsucht an sie zurück. Unter ihnen lag Az-Zahi am Guadalquivir inmitten von Oliven- und anderen Bäumen, Az-Zahir gleichfalls am Flusse, Al-Mubarak dagegen innerhalb der Stadt³⁾ und vielleicht an der Stelle des heutigen

1) Wie es scheint wurde der Hof der Meschen Haahn genannt (Ibn Battuta IV, 367. Battuta I, 340), der Hof oder Patio der Sala-e und Häuser dagegen Saha, denn so werden in der Inschrift des Schwefelnsaals in Granada der Rosen- und Myrthenhof bezeichnet. Noch will ich hier bemerken, daß in dem eben Band I, 243 mitgetheilten Gedichte der vierte Vers eigentlich von „Höfen (Sahan) der Paläste“ redet. In der That ist dies, wenn man sich die Beschaffenheit der arabischen Wohngebäude vergegenwärtigt, bezeichnet und malerisch, aber für den deutschen Leser, der mit dem Worte eine ganz andere und wenig poetische Vorstellung verbindet, schon es besser, einen allgemeineren Ausdruck zu substituiren.

2) Scriptores arabum loci de Abbadidis I, 76.

3) Taf. I, 141, 142, 145. Abb ul Wabid S. 87.

Alcazar, in dem sich Theile von ihm erhalten haben könnten. Ferner werden die Paläste *Al Tadjsch*, *Al Bahid*, *Az-Zoraya*, *Al-Rozainija* genannt. Ueber den Grundriß aller dieser Gebäude kann nach den darüber gegebenen Andeutungen im Allgemeinen kein Zweifel bestehen. Aus der Hindeutung auf Teiche, an denen der König ruhte, auf Thürme, in deren Gemächern er wohnte, auf *Kubba's* oder Kuppelpavillons¹⁾ läßt sich auf weitläufige Anlagen mit offenen Höfen und Wasserbassin schließen, um welche sich Thürme mit fürstlichen Zimmern, Säle mit gewölbten Decken reichten; und die Erwähnung von Gärten in der Nähe der Gemächer²⁾ zeigt, daß die freie Natur etwa auf dieselbe Art in den Bau gezogen war, wie dies noch heute im Generalife zu sehen ist. Man denke sich diese Gärten voll Duft und Laubgrün, ein ineinander geschlungenes Dickicht von Myrthen und Oleandern, Rosen und Jasmin, Granaten und Orangen, dazwischen plätschernde Springbrunnen und Marmorbassin, deren klare Fluten all die Pracht zurückspiegeln; umher die Hallen, die Frieze der Arkaden, die Decken, Pendentifs und Säulencapitälé mit dem reichsten Arabesken-schmuck rother, blauer und goldener Stuccaturen besäet, mit polygonischen Figuren im buntesten Formenspiel, Blumengewinden und Laubverschlingungen

1) *Abhad.* I. 142, *Mem.* 411. — 146, *Mem.* 429.

2) *Dof.* I. 84, 85, 96.

12
überschüttet; selbst die Fußböden von Marmor und eingelegetem Marmor glänzend, die Eingangsportale, Bogen, Saalecken und Plafonds mit vielgestaltigen Draperien von Gyps behängt; auf azurblauem Grunde in goldenen Buchstaben die Verse der berühmtesten Dichter leuchtend. Eine dieser Inschriften, ein Gedicht von Ibn Hamdis, dem Sicilianer, welches einen Palast Al Metamids schmückte, ist uns erhalten worden. Es lautet:

Sei begrüßt, Palast! bestimmt ward dir durch Gottes
Machtbeschlüsse,
Daß von Jahr zu Jahr sich deine Herrlichkeit erneuen
müsse!
Heil'ges Haus! selbst Moses hätte, der nach Weise der
Propheten
Gott von Antlitz sah, dich anders nicht als unbeschuht
betreten.
Dich bewohnt ein Fürst, vor welchem Alle, die nach
Glück und Segen
Trachten, ihrer Dromedare Sättel auf den Boden le-
gen.
In dem Rauschen deiner Pforten, die sich schallend für
die Gäste
Austhun, scheint der Ruf zu tönen: Seid willkommen
hier auf's beste!
Glauben muß man, daß die Künstler aus den mannig-
fachen Gaben,
Die den hohen Herrscher zieren, deinen Bau gebildet
haben,

Aus der mächt'gen Brust des Fürsten deinen Umfang,
aus dem Glanze
Seines Blicks das Licht, das strahlend ruht auf deinem
Mauerkranze,
Aus dem Ruhme seiner Thaten deiner Zinnen stolzes
Ragen

Und dein Fundament aus seiner Langmuth, die so viel
ertragen;
Dein Empfangsaal aber, dessen Dach die Himmelswöl-
kung spaltet,
Ward aus seiner Herrhergröße von der Bauherrn Hand
gestaltet.

Den Palast des Chosru läßt durch seinen Glanz dies
Schloß vergessen;
Weithin überstrahlt es jenen, ihm kann sich kein andres
messen.

So wie Salomo hat unser Herrscher bei des Zan's
Beginnen

Und Vollendung nicht gescheut die Zauberkunst der bö-
sen Dschinnen.

Für den Künstler war die Sonne, also scheint's, die
Farbensphäre.

Drin er seinen Pinsel tauchte, daß er diese Säle
male;

Die Figuren auf den Bildern scheinen lebend sich zu
regen,

Ob sie gleich in Stille ruhen und nicht Hand noch Fuß
bewegen.

Sinkt, geblendet von dem Schimmer, scheu der Blick
zur Erde nieder,

So erauicht er an des Herrschers freundlich-mildem Licht
sich wieder.¹⁾

Wie aus dem letzten Theile dieses Gedichtes hervorgeht, waren Gemälde mit Darstellungen lebender Wesen ein nicht ungewöhnlicher Schmuck der Paläste. Ibn Chaldun sagt, zu seiner Zeit hätten die Muhammedaner Andalusiens in Folge ihres vielfachen Verkehrs mit den Christen die Sitte angenommen, die Wände ihrer Häuser und Schlösser mit Gemälden zu schmücken.²⁾ Indessen, mag es auch wahr sein, daß Nachahmung des Nachbarvolkes diese specielle Art der Ornamentation besonders bei ihnen in Schwung gebracht, so ist doch gewiß, daß die spanischen Araber in Bezug auf bildliche Darstellungen sich schon von früh an keine Scrupel gemacht haben. In der Mitte des neunten Jahrhunderts war an dem Thore von Toledo eine Statue aufgestellt.³⁾ In der Moschee von Cordova, und zwar in der sogenannten Capelle Villaviciosa, sind noch heute die Gestalten von ruhenden Löwen vorhanden, die als Gensolen der Vögen dienen und an deren arabischem Ursprung kein Zweifel obwaltet. Daß in eben dieser alttheiligen Moschee sogar Abbildungen der sieben Schläfer von Ophelus und des Naken Noah's⁴⁾ zu sehen waren, daß Ab-

1) Riffart I, 321.

2) Ibn Chaldun & Prelegemena I, 267.

3) Dony, histoire II, 272.

4) Riffart I, 267.

durrahman III. das Lustschloß Az-Zahra mit dem Wilde seiner Geliebten schmückte und auf einem eben dort befindlichen Brunnenbecken zwölf, in der Werkstatt zu Cordova gefertigte Thiergegestalten aufstellen ließ, ist erwähnt worden. Eine, neuerdings in San Estevan de Germaz entdeckte Fahne, deren Inschrift den Namen Hishams II. trägt, ist mit einem männlichen und einem weiblichen Bildnisse, außerdem mit Bildern von Vögeln und vierfüßigen Thieren geschmückt.¹⁾ In dem Schlosse des Wasserrades westlich von Cordova befand sich ein vielbewunderter goldener Löwe, in dessen Augenhöhlen zwei Edelsteine glänzten,²⁾ und unter den Trümmern von Az-Zahra hat sich ein bronzenener Hirsch gefunden, den jetzt das Museum von Cordova aufbewahrt. Solche Thierfiguren, aus deren Mägen Wasser strömte, scheinen fast zum nothwendigen Zubehör der Paläste gezählt werden zu sein, so häufig werden sie erwähnt. In einem Gedichte des Ibn Kazman ist abermals von einem wasserspeienden Löwen die Rede.³⁾ Eines der Schloßer Al Motamids hatte einen silbernen, am Rande eines Teiches stehenden Elephanten aufzuweisen,⁴⁾ und in dem Palaste Seradschib zu Silves

1) Diese Fahne wird im archäologischen Museum der Akademie der Wissenschaften zu Madrid gezeigt.

2) Raffari I, 371.

3) Ibn Chalkun's Prolegomena III, 405.

4) Raffari II, 612.

sah man Bildsäulen von Pferden¹⁾ und Löwen, ja von schönen Weibern.²⁾

Auch die anderen zahlreichen Dynastien, welche im eilften Jahrhundert die Erbschaft des Chalifats unter sich getheilt hatten, so wie die Großen ihres Reiches besaßen Paläste und Lusthäuser, die an Pracht zum Theil hinter denen der Abaddiden nicht zurückstanden. So wird das herrliche Schloß Somadibia erwähnt, das Al Motasim, Fürst von Almeria, in seiner Hauptstadt, damals einer der glänzendsten und bevölkertsten von Spanien erbauen ließ;³⁾ so die Almunia oder Villa des Ibn Abdul Aziz bei Valencia, welche von den Arabern als einer der reizendsten Orte der Welt geschildert wird und eine Zeit lang dem Eid zum Aufenthalte diente;⁴⁾ so das Haus der Fröhlichkeit (dar us Sorur) in Saragossa,⁵⁾ so endlich der Wunderbau des letzten Königs von Toledo, Al Ramun, ein mit ungeheuern Kosten aufgeführter Palast. In der Mitte eines Teiches, der sich im Hofe dieses Gebäudes befand, ließ Al Ramun einen Pavillon errichten; durch eine kunstvolle Maschinerie ward das Wasser in der Art nach oben getrieben, daß es sich niederfallend zu allen

1) Script. arab. loci de Abad. I, 183.

2) Dozy, histoire IV, 166.

3) Roffari I, 442.

4) Malo de Molina, Rodrigo el Campesador, Madrid 1837, pag. 103 und apend. 173.

5) Roffari I, 330.

Seiten um den Kiehl ergoß. In diesem Pavillon pflegte Al Mamun, rings von den Fluten umgeben, zu sitzen, ohne daß er von denselben berührt wurde; er konnte unter dem Wasser sogar Licht anzünden. Einst war er eben dort in Schlummer gesunken, als er eine Stimme hörte, die folgende Verse sprach:

Wie? Bauten für die Ewigkeit, ihr Menschen, baut
ihr,

Da kurz doch euer Weilen ist? Zu viel vertraut ihr.
Genug des Schattens gibt euch das Stralgesträuch,
Denn morgen schon vielleicht von hinnen ruft man
euch.

Bald darauf verlor er sein Reich, indem Toledo von den Christen erobert ward.¹⁾

Nicht allein Fürsten, sondern auch Privatleute errichteten prächtige Paläste mit enormen Kosten, wie man denn z. B. in Valencia die Summen, welche Einzelne für einen solchen Bau verwendet hatten, auf hunderttausend Goldstücke schätzte. Ein besonderer Luxus ward mit den Thüren getrieben, die mit Gold überkleidet wurden.²⁾

Es ist üblich geworden, von einer Periode des maurischen Baustyls zu reden, welche mit der Eroberung Andalusiens durch die Murabitzen beginnen, mit dem Untergange Granada's enden soll. Doch

1) Ibn Batout, S. 278.

2) Diet des vêtements des Arabes, par Dozy, pag. 285.

ist diese Bezeichnung übel gewählt. Der Name Mauren wurde von den christlichen Spaniern, die in möglichst großer Unwissenheit über ihre Glaubensfeinde lebten, allen Muhammedanern ohne Unterschied der Nation, welcher sie angehörten, beigelegt und ist in dieser Bedeutung in die übrigen europäischen Sprachen übergegangen. Wenn man aber von einer maurischen Architektur redet, so will man sie von der arabischen unterscheiden und meint darunter eine solche, welche Bewohner Mauritaniens, Verbern zu Urberbern und Pflegern gehabt habe. Nun war die Muhammedanische Bevölkerung Spaniens von Anfang an sehr gemischt gewesen, schon unter den ersten Eroberern hatten sich zahlreiche Volksstämme aus Nordafrika befunden, und fort und fort lebten diese neben den Arabern in großer Anzahl auf der Halbinsel, wie denn auch unter den kleinen Herrschergeschlechtern des ersten Jahrhunderts mehrere von herberischem Ursprung waren. Aber in ganz Spanien, auf dem Lande wie in den Städten, herrschte die arabische Civilisation vor. Die Verberfürsten, welche auf Bildung Anspruch machten, z. B. die Aftasiden von Badajoz, der König von Granada, arabisirten sich und schämten sich ihrer Herkunft.¹⁾ Was irgend in Literatur und Kunst geleistet ward, ging von den Arabern aus, eine derartige Thätigkeit der Verbern,

1) Dozy IV, 4 n. 30.

welche bei Jenen im Rufe von Barbaren standen, fand nicht Statt und wenn die Mauren überhaupt einen Platz in der Kunstgeschichte einnehmen sollen, so kann man sie nur als Verwüster von Cordova, als Plünderer und Zerstörer von Az-Zahra nennen. Die architektonischen Unternehmungen einiger Fürsten dieses Geschlechtes sind jedenfalls im Styl und nach dem Vorbilde arabischer Bauten, wahrscheinlich auch von arabischen Verkleuten ausgeführt worden. Mit den Kriegszügen und der Herrschaft der Murabiten kam ein neuer Zufluß mauritanischer Bevölkerung nach Spanien, aber das erwähnte Verhältniß ward dadurch nicht verrückt; die eben erst aus dem Zustande der Wildheit hervortretenden Eroberer brachten keine Kunst mit sich und bedienten sich daher, wenn sie Bauten errichten ließen, der Eingeborenen, welche natürlich ihrer bisherigen Kunstweise treu blieben. Ganz derselbe Fall trat nach der Eroberung Spaniens durch die Muwahiden ein; diese, namentlich die großen Herrscher Abd-ul-Rumen und Zuffuf wurden überdies alsbald die eifrigsten Freunde und Förderer arabischer Kultur, und kein Schatten von Grund berechtigt zu der Annahme, sie hätten ihre Bauten lieber von rohen Afrikanern ausführen lassen, als von den, auf den Schultern so vieler Vorgänger stehenden, hochausgebildeten Architekten Andalusiens. Am allerwenigsten endlich paßt der Name der „maurischen“ auf die Kunstperiode, welche sich unter

den Nasriden in Granada aufthat, denn diese Königsfamilie war uralt-arabischer Herkunft; ihr Stifter Ibn ul Ahmar nannte einen der Gefährten Muhammeds seinen Ahnherren,¹⁾ seine Nachfolger machten Granada zu einem Hauptsitze arabischer Bildung, und wenngleich in der Stadt maurische Einwohner nicht fehlten, so ist es doch völlig unstatthaft, diesen eine andere Thätigkeit bei der Erbauung der Alhambra, als die von Handlangern, zuzuschreiben. Orientalische Schriftsteller selbst sind so weit entfernt, der letzteren einen afrikanischen Ursprung beizulegen, daß sie vielmehr von Alhambra-ähnlichen Schlössern in Afrika sagen, sie seien im „Andalusischen Style“ aufgeführt.²⁾

Die Eigenthümlichkeit der sogenannten maurischen Bauweise, von welcher man meint, sie trete etwa mit dem zwölften Jahrhundert zuerst auf, soll in dem Reichthum des Schmucks, der Anwendung von Stuck und Azulejos und in der mannichfaltigen Form der Bogen bestehen, welche nicht mehr bloß hufeisenartig, sondern nach oben zugespitzt, auch vielfach ausgeschnitten und gezackt seien. Allein Stuckaturen kommen schon über den Thüren des Theiles der Moschee von Cordova vor, welchen Almanсур anbaute; da Gyps in enormen Massen bei der Errichtung von

1) Raffart I, 292. Dozy, *biroire* I, 270. Ibn Chalkam & Grogomona, I, 100.

2) Raffart II, 614.

Az-Zahra gebraucht wurde, so ist anzunehmen, daß sie bei der Ausschmückung dieses Palastes eine Hauptrolle gespielt haben, in Fülle und reicher Ausbildung endlich finden sie sich, so wie die Azulejos, in der Capelle von Villaviciosa, die man kaum später als in das Ende des zehnten Jahrhunderts setzen kann. Was die Bogen betrifft, so finden sich deren mit der Reizung, über die Kreisform hinauszugehen und mit mannichfachen Ausschnitten schon in dem von Harem II. erbauten Theile der genannten Moschee. Von einer wesentlichen Umwandlung des Charakters der arabischen Architektur seit dem zwölften Jahrhundert kann daher nicht die Rede sein, vielmehr muß angenommen werden, derselbe habe sich, nach Ueberwindung der byzantinischen Einflüsse, der Hauptsache nach schon in der zweiten Hälfte des zehnten festgestellt. Allerdings scheint man später mehr nach Leichtigkeit der Bogen, nach Zierlichkeit und Eleganz gestrebt zu haben und daß in Einzelheiten der Geschmack im Laufe der Zeit mehrfach wechseln, mithin auch Modificationen der Details herbeiführen mußte, liegt in der Natur der Sache; wenn man daher von verschiedenen Phasen des arabischen Baustyls reden will, so mag nichts dagegen einzumenden sein; immer bleibt jedoch zu bedenken, daß die Aenderungen, welche derselbe erfuhr, sich im Einzelnen nicht genau verfolgen lassen, indem nur drei erhebliche und wohlerkennbare Monumente arabischer Kunst, über deren

Entstehungszeit kein Zweifel waltet, in Spanien vorhanden sind, eine Moschee aus der ersten, eine Minaret aus der mittleren und ein Palast aus der letzten Zeit.

Die wichtigste Bauunternehmung des zwölften Jahrhunderts, von der wir Kenntniß haben, war die Errichtung einer großen Moschee mit hoher Minaret in Sevilla durch Isab Almansur den Muwahiden. Ein arabischer Historiker erzählt: „Im Jahre 593 (1196—97 n. Chr.) kehrte der Beherrscher der Gläubigen nach Sevilla zurück, vollendete dort den Bau der (drei Jahre zuvor von ihm gegründeten) Moschee mit ihrer Minaret und schmückte die Höhe der letzteren mit sehr schönen Kugeln in Gestalt von Früchten. Die Größe dieser Kugeln kann man daraus entnehmen, daß die mittlere von ihnen sich nicht eher durch das Thor des Muezzin bringen ließ, als bis dessen unterer Theil durch Einreißen der Steine erweitert worden war. Der Künstler, der die Kugeln gefertigt hatte und sie oben aufstellte, war Abu Leis der Sicilier; ihre Vergoldung kostete hunderttausend Golddinare.“¹⁾ Uebereinstimmend hiermit spricht Maffari von der Minaret von Sevilla, welche Isab al Mansur erbaut habe und welche in den Ländern des Islams von keiner anderen an Größe übertroffen ward,²⁾ und die Chronik des heil. Ferdinand schil-

1) Al Katan ed. Tornberg I. 151.

2) Maffari I. 136.

dert dieselbe in dem Zustande, wie die Eroberer sie vorfanden: „Ueber dem Thurme befindet sich ein anderer von acht Klafter Höhe, der mit wunderbarer Kunst gebaut ist und vier Kugeln, eine über der anderen, trägt. Diese Kugeln sind so groß, von so trefflicher Arbeit und so schön, daß, wie ich glaube, auf der ganzen Welt nicht ihres gleichen gefunden werden. Die oberste von ihnen ist die kleinste, die zweite etwas und die dritte viel größer; die vierte aber hat einen so gewaltigen Umfang und ist so kunstvoll gearbeitet, daß man sie zeichnen haben muß, um es zu glauben. Wenn die Sonne diese Kugeln bescheint, strahlen sie so hell, daß sie mehr als eine Tagereise weit erblickt werden.“²⁾ Diese Minaret hat sich in der berühmten Giralda erhalten, einem viereckigen, seines früheren Kugelschmucks entkleideten und durch einen neuen Aufsatz etwas entstellten, Thurm, dessen unterer Theil aus Bruchsteinen, der mittlere aus Ziegeln, der obere aus Tapia besteht. Zum Schmuck der Außenseite dienen viele zierliche Doppelfenster, deren verschiedenartig ausgechnittene Bögen auf kleinen Marmorsäulen ruhen und zwischen denen glasierte Ziegelsteine auf den Mauerflächen ein reiches Gewebe mannichsacher Zierrathen bilden. Die Beschreibung des großen, von Abdurrahman III. gebauten, Moscheenthurms von Cordova, welcher gleich-

1) *Chronica del sancto rey D. Fernando. Salamanca 1540. Cap. 13.*

falls viereckig war und mit seinen vielen, von Saispialen getragenen Fensterbogen, so wie den Kugeln auf seiner Spitze ¹⁾ einen sehr ähnlichen Anblick dargeboten haben muß, führt zu der naheliegenden Annahme, daß die Giralda in ihrem unteren ächten Theile und die Form der Minarete darstelle, welche von früh an in Spanien üblich gewesen.

Die Fensterbogen des Sevillanischen Thurms spizen sich zum Theil nach oben zu, eine Bildung, die später vielfach erscheint, jedoch auch der vorhergehenden Zeit keineswegs fremd gewesen war und sich z. B. an den Seiten des, beträchtlich älteren Thores von Bisagra zu Toledo findet. Bekanntlich tritt dieselbe bereits im neunten Jahrhundert in der Tulunmischee zu Kairo auf, und sie scheint seitdem, wenn nicht schon früher, Gemeingut der muhammedanischen Kunst gewesen zu sein. Die Araber behandelten den Bogen vielfach als bloßes Ornament und formten ihn aus einer Stuckmasse, welche zwischen die senkrechten Pfeiler eingesetzt wurde. Daher mußte schon der Trieb nach Mannichfaltigkeit auf verschiedenartige Bildungen desselben führen und es wäre zu verwundern gewesen, wenn man nicht mit der runden Gestalt die spitze hätte abwechseln lassen. Nie dagegen ist der Spitzbogen von einem muhammedanischen Volk als we-

1) S. Ubriff II, 63 und Morales, *Antigüedades de Espana*, Córdoba pag. 54. Letzterer sah noch die alte Minaret von Cordova, die erst 1593 durch eine Reparatur zu Grunde gerichtet ward.

sentlicher Theil eines architektonischen Systems behandelt worden, und da erst in der systematischen Anwendung seine Wichtigkeit für die Baukunst besteht, so hieße es, sich durch den Schein irre führen lassen, wenn man seinem Vorkommen bei den Arabern eine weitgreifende Bedeutung beilegen oder dasselbe mit dem Entstehen des germanischen Styls in Verbindung bringen wollte.

Die große Moschee Sevilla's, von der sich nur einige Reste in den unteren Mauern der heutigen Kathedrale erhalten haben, die aber bis ins fünfzehnte Jahrhundert dem christlichen Cultus diente, war außen mit stattlichen Zinnen gekrönt, innen mit weißen Platten belegt. Ihr sehr kunstreich verziertes Dach ruhte, gleich dem der Moschee von Cordova, auf antiken Marmorsäulen, woraus man schließen möchte, das Gebäude sei gleichfalls schon in der ersten Zeit der arabischen Herrschaft aufgeführt und von Jakub al Mansur nur restaurirt worden.¹⁾

Vielfach über die pyrenäische Halbinsel zerstreut finden sich noch Gebäude und Bautrümmer, welche in Structur und Ornamenten die Hand oder den Einfluß der Araber verrathen, doch sind selten sichere Daten vorhanden, aus denen sich auf ihre Entstehungszeit schließen ließe. Die Gegenden, welche den Muhammedanern entzogen wurden, bewahrten

1) Ortiz y Zuniga, *Anales de Sevilla*. Madrid 1677. pag. 31.

die frühere Kunstweise noch lange; nicht allein die Morisken bauten und zierten ihre Häuser fort und fort in der Weise ihrer Väter, auch die Christen fanden Gefallen an der Gemächlichkeit solcher Wohnungen und richteten die ihrigen nach der nämlichen Art ein. Noch im sechszehnten Jahrhundert war die bezaubernde Pracht, der sinnberückende Reiz arabischer Paläste unter den Spaniern sprichwörtlich geworden, und der ascetische Luis de Leon preist denjenigen glücklich, der sich gegen die Verführungen der Welt so gestählt habe, daß er nicht mehr „das goldene, auf Iakobsäulen gestützte Dach, den Bau des weisen Mohren“ bewundere. Oft sind nun diese späteren, erst zur Zeit der christlichen Herrschaft entstandenen Werke schwer von den früheren zu unterscheiden. Selbst Koran-Inschriften beweisen hier nichts, da die Morisken, so lange ihnen freie Religionsübung und der Gebrauch ihrer Sprache gestattet war, unstreitig die Wände ihrer Wohnungen mit frommen Sprüchen bedeckten. Besonders schwierig wird die Unterscheidung da, wo Neubauten auf dem Boden älterer Gebäude und mit Benutzung derselben Statt gefunden haben. Hierher gehört der Alcazar von Sevilla, in seinem jetzigen Zustande ein Gewirr von Höfen, Sälen, Gängen und Gemächern, dem Plan und grobentheils der Decoration nach den sonst bekannten arabischen Bauanlagen entsprechend. Die Inschrift über der Hauptfacade sagt, König Pedro

(der Grausame) habe das Gebäude errichten lassen, indessen war sein Werk offenbar keine neue Construction von Grund auf, sondern nur eine Reparatur älterer Theile unter Hinzufügung neuer.¹⁾ Schon die Omajjaden scheinen einen Palast in Sevilla gehabt zu haben;²⁾ von den verschiedenen Schlössern der Abbadiden ist die Rede gewesen; auch unter den Kurnahiden-Bauten wird eine Festung mit Palästen und Kubba's erwähnt,³⁾ aber von keinem dieser Gebäude läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß es auf der Stelle des heutigen Alcazar gelegen habe. Nach der Eroberung der Stadt nahm der heilige Ferdinand seinen Aufenthalt im „Alcazar“⁴⁾ und hier ist wohl unstreitig der nämliche Palast gemeint, den Don Pedro renovirte und umbaute. — Reich vor allen an Resten arabischer Architektur ist Toledo; die wohl-erhaltenen, wie die schöne puerta del Sol und die ehemalige Synagoge Maria la blanca lassen sich jedoch nicht mit Sicherheit in die Zeit vor der Eroberung durch die Christen setzen. Auf dem höchsten Felsen über der Stadt, welcher heute den Alcazar

1) Nach Lrrij de Zuniga ließ Don Pedro „ein neues Gebäude in dem Alcazar von Sevilla aufführen, während ein Theil des alten eingerissen wurde.“ (Anales de Sevilla, Madrid 1677, pag. 219.)

2) Dony, Hist. II, 247.

3) Abd ul Wahid, 212. Dieser Kurnahiden-Bau soll am Guadaluque gelegen haben. Der jetzige Alcazar liegt nun zwar in einiger Entfernung vom Flusse, indessen könnte er sich ehemals mit den zu ihm gehörigen Gebäuden und Werten sehr häufig bis dahin erstreckt haben.

4) Chronica del sancto rey D. Fernando. Salamanca 1540 cap. 70.

trägt, scheint schon im achten Jahrhundert ein festes Schloß gegründet worden zu sein;¹⁾ auch bei Gelegenheit des Falles von Toledo wird von einem solchen geredet, welches die ganze Umgegend beherrschte,²⁾ aber die gegenwärtig dort zerfallenden Ruinen von Karls V. Palast lassen kaum noch arabische Mauertheile erkennen. — Eben so verschwunden ist das Wunderwerk der beiden Cisternen, welche sich in genau berechneten Zeiträumen beim Wachsen des Mondes mehr und mehr mit Wasser füllten, beim Abnehmen desselben wieder leerten, so daß sie Zahl und Stunde jedes Monatstages angaben.³⁾ — Die Ruinen unweit des Tajo, welche den Namen „Paläste der Prinzessin Galiana“ führen, sind mehr durch die romantischen, mit ihnen verknüpften Sagen interessant, als durch ihre Zacken-Zegen und Ornamente. — Vergebens sucht man nach einem Rest von dem Schlosse, dem Arsenal, den Thürmen, Moscheen und Munitionshäusern von Gibraltar, welche noch in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Gläubigen mit Stolz und Bewunderung erfüllten, wenn er dieses Vollwerk des Islams besuchte.⁴⁾ — Die Alcazars von Segovia und Cintra haben wohl wenig Reste ihrer

1) Ibn al Kutis im Journ. asiat. 1852, I. 463.

2) Dossy, recherches pag. 193.

3) Maffari I, 127.

4) Ibn Batuta IV, 335.

ursprünglichen Architektur bewahrt; Alcalá de Guadaira bei Sevilla dagegen rühmt sich noch einer wohlerhaltenen arabischen Burg.

Zu den bedeutendsten Städten gehörte, namentlich während der letzten Zeiten der muhammedanischen Herrschaft, der Haupthafen Granada's, das starke und feste Malaga. Christliche Schriftsteller, welche dasselbe zur Zeit der Moslimen oder unmittelbar nach der Eroberung besuchten, sprachen mit Bewunderung von seinen Gebäuden und Festungswerken, wie von den Reizen seiner Umgebung. Eine, mit vielen starken Thürmen besetzte, Mauer, deren hohe Brustwehr wieder mit vielen Zinnen gekrönt war, umgab die Stadt. Am Ende der letzteren und am Anfange der Höhe lag eine Alcazaba, d. h. ein festes Schloß, von doppelten starken Mauern und zweiunddreißig riesenhohen Thürmen umringt. Höher steigend, gelangte man zu dem Castell Gibralfaro, das, auf dem Gipfel liegend, für uneinnehmbar galt. In dem ebenen Theile der Stadt befand sich eine andere, mit sechs hohen Thürmen versehene Festung, welche das Castell des Genueesen hieß, und sodann am Meer ein großes, gleichfalls gethürmtes Gebäude, die Tarazanas oder das Arsenal (Dar as Sanaa). „Die vielen Thürme und gewaltigen Bauten, welche in diesen vier Festungen und auf den Mauern errichtet sind — sagt Fernando del Pulgar — lassen erken-

nen, daß großgefinnte Männer sie in alten Zeiten zum Schutze der Bewohner errichtet haben. Und außer der Schönheit, welche das Meer und die Gebäude ihr verleihen, bietet die Stadt dem Blicke ein Bild des größten Reizes dar durch die Gärten, die Palmen, Citronen-, Orangen- und anderen Bäume, welche sich im größten Ueberflusse sowohl innerhalb ihrer Mauern als in den Vorstädten und der ganzen Umgebung finden.¹⁾ — Die, gegenwärtig noch in Malaga vorhandenen Reste aus arabischer Zeit beschränken sich auf die Tarazana, an deren Südseite sich ein eleganter Hufeisenbogen mit der Inschrift: „es ist kein Sieger außer Gott“ findet; auf die Trümmer der Alcazaba und des Gibralfaro (d. h. Berg des Pharos) und den Thurm der Kirche von Santiago, einer ehemaligen Moschee. Von der Hauptmoschee, deren Hof wegen seiner Schönheit berühmt und mit Orangenbäumen von außerordentlicher Höhe bepflanzt war,²⁾ scheint in der Cathedrale, welche an deren Stelle getreten, kein Theil übrig geblieben zu sein. — Interessante Ueberbleibsel eines, an steilem Felsenhang aufragenden Schlosses, vielleicht derselben Festung, in der sich die Söhne Al Motamids so ta-

1) Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes católicos* por Hernando del Pulgar, cap. 80. — U. auch *Crónica* de D. Pedro Hino, Madrid 1792 pag. 53.

2) *Don Quixote* IV, 367.

pfer vertheidigten, finden sich in Ronda „jener hochgelegenen Stadt, welcher die Wellen als Turban und die Ströme als Wehrgehänge dienen“. ¹⁾ — Einzelne in Glockenthürme verwandelte Minarete sind noch in verschiedenen spanischen Städten vorhanden, wie in Carmona der von S. Maria, in Sevilla die von S. Marcos und S. Catalina. In S. Salvador daselbst sagt eine Marmortafel, welche im Innern des Thurmes eingemauert ist, der König Al Motamid habe den oberen Theil der Minaret, welcher durch ein Erdbeben eingestürzt, im Jahre 472 wieder aufrichten lassen. In den Kirchen S. Andrés und S. Lorenzo eben dort scheinen die kleinen Ausbaue mit Kuppeln im Süden Reste von Mihrabs zu sein. Auch S. Juan de la Palma in Sevilla war ursprünglich eine Moschee, deren Minaret laut einer an der Außenwand befindlichen kufischen Inschrift, eine der Gemahlinnen des Motamid erbauen ließ. ²⁾ Neben solcher Erinnerung an die Glanzzeit der Stadt unter den Abbadiden erweckt diese Kirche auch andere an die Schreckenstage

1) Mulseda, *Geographie*, 2. 164. Ronda, durch seine in der Welt einzige Lage jedem, der es gesehen, gerich unvergänglich, wird von den Arabern maleirlich beschrieben. Ibn Chafan nennt sie „eine hochgelegene, schwer zu erklimmende Stadt, deren Ainnen den Gestirnen benachbart sind. Von ihr streuen Quellen herab, deren Sturz ein Getöse wie Donner oder Stürzungsgeräusch hervorbringt; dann werden diese Quellen zu einem Flusse, der sich wie eine Schlange um die Seiten der Burg windet und ihre Unangänglichkeit und Festigkeit noch erhöht.“ (*Scriptor. arab. loci. de Abbadidis* I, 55.)

2) *Memorial historico español* T. II. Madrid 1851. pag. 394 u. 396.

der Inquisition. Nach der Legende erhob sich eine in denselben beigesetzte Leiche aus ihrem Grabe und klagte einen reichen Juden bei dem furchtbaren Tribunal an, weil sie ihn die unbefleckte Empfängniß der heiligen Jungfrau hatte läugnen hören; die Inquisition zog den Lasterer sofort ein und verbrannte ihn. —

XVI.

Vierhundert Jahre früher, als in Spanien, endete die Herrschaft der Muhammedaner in Sicilien. Wie diese Insel schon das große Schlachtfeld der alten Völker gewesen war, auf dem Athen mit Syrakus, Griechen mit Karthagern, Barbaren mit Römern gekämpft hatten, so wütheten hier auch in der Folgezeit verheerende Kriege der Normannen, Deutschen, Aragonesen und Franzosen. Aber während sich aus den Stürmen jener früheren Kämpfe noch immer beträchtliche Reste dorischer Kunst, die erhabenen Tempel von Agrigent und Segeste, die Theater von Syrakus und Taormina, gerettet haben, sind die, um mehr als ein Jahrtausend jüngeren, Bauten der Araber fast bis auf die letzte Spur verschwunden. Von diesen besitzen wir nur sehr dürftige und allgemeine Nachrichten; immerhin genügende, um an ihrer Menge und Pracht keinen Zweifel übrig zu lassen. Die Biographie des, auf Sicilien geborenen St. Philaretus (1020—1070), welche noch zur Zeit der Muhammedanischen Herrschaft verfaßt ist, hebt die vielen Tempel, die bewundernswürdige Größe und Schönheit der, in den Hauptstädten der Insel befindlichen

Gebäude hervor, indem sie jedoch hinzufügt, unter denselben zeichneten sich besonders die Bauwerke der Alten aus.¹⁾ Nach Ibn Haukal hatte Palermo in der Mitte des zehnten Jahrhunderts mehr als dreihundert Moscheen, darunter eine, welche siebentausend Menschen faßte.²⁾ Ein Diplom Rogers vom Jahre 1090 spricht von den vielen und umfangreichen Ruinen Saracenischer Städte und Schlösser, von den Trümmern ihrer mit wunderbarer Kunst erbauten, für das üppigste Leben geschaffenen Paläste.³⁾ Groß waren demnach die Verwüstungen der dreißigjährigen Eroberungskriege gewesen, daherachtet geht aus den Werken des Edrisi, Ibn Dschebeir und Hugo Falcandus, welche alle drei zur Normannenzeit geschrieben sind, hervor, daß noch um die Mitte und gegen Ende des zwölften Jahrhunderts ein großer Theil Siciliens das Gepräge arabischer Cultur bewahrt hatte. Die beiden ersten rühmen fast bei jeder Stadt, deren sie Erwähnung thun, die Moscheen, Prachtgebäude und Bäder; und unmöglich konnten diese alle oder mehrentheils in der kurzen Zeit seit

1) Acta Sanct. Hollandi I, April. 607: Multa etiam sunt sacra et religiosa templa. At vero mira est pulcritudo ac magnitudo aedificiorum, quae in maximis urbibus conspiciuntur, atque ex his satis illustria ac praeclara consentur, quae ab antiquis mira arte posita sunt.

2) Bibliotheca arabo-sicula, ed. Amari pag. 6.

3) Pirri Sicilia sacra, I, 695. Quis enim visâ castillorum et civitatum ampla et diffusa ruina et palatiorum aeorum studio mirabili compositorum ingenti destructione percognita, Saracenorum, quorum usibus reposita haec deserviebant, etc.

der Einnahme der Insel entstanden sein. Die Schilderung, welche Jalcandus von Palermo entwirft, erinnert lebhaft an ähnliche, die uns von Granada und Sevilla aufbewahrt sind, und weist auf die Araber als Haupturheber der gepriesenen Reize hin. „Wer — heißt es hier — vermag die staunenswerthen Gebäude dieser herrlichen Stadt, wer der überall sprudelnden Quellen süße Fülle, wer der immer grünen Bäume Anmuth oder die, den Bedürfnissen der Bürger in Ueberfluß Wasser zuführenden Aquäducte genügend zu bewundern? wer den Ruhm der herrlichen Ebene, welche sich zwischen den Mauern der Stadt und den Bergen vier Meilen weit erstreckt, mit dem verdienten Lobe zu preisen? O beglücktes, für alle Zeit preiswürdiges Thal, das in seinem Schooß jede Gattung von Bäumen und Früchten birgt, das allein alle Wonnen der Erde umschließt, das mit den Reizen seines wollustvollen Anblicks Leben so umstrickt, daß wer es nur einmal gesehen sich kaum durch irgend eine Verlockung anderswohin ziehen läßt! Denn dort sieht man Weinberge von ebenso streckender Fruchtbarkeit des Bodens wie üppigem Wuchse der edlen Reben; dort sind Gärten von überschwänglichem Reichthum verschiedener Früchte, dort Thürme, zur Bewachung der Gärten wie zu schwelgerischem Sinnengenuß errichtet, dort auch hurtige Wasserräder, durch deren behende nieder- und wieder emporsteigende Krüge die Brunnen ausge-

schöpft und nahliegende Cisternen angefüllt werden, von wo dann die Gewässer nach allen Seiten hin rieseln. — Blickt man von hier empor zu den mannigfaltigen Arten der Bäume, so gewahrt man Granatäpfel, die, ihre Kerne innen verbergend, sich nach außen mit harter Rinde gegen die Rauheit der Luft schützen; Citronen von dreifach verschiedener Substanz, indem ihre Schale in Farbe und Duft zu glücken scheint, ihr innerster Kern mit seinem sauern Säfte Kälte verräth, der zwischen jenen beiden gelegene Theil aber eine gemäßigte Temperatur zeigt. Dort sieht man auch Limonen, zum Würzen der Speisen geeignet, und Orangen, die, wenn auch mit erfrischendem Säfte erfüllt, doch mehr durch ihre Schönheit das Auge entzücken als für den Genuß bestimmt zu sein scheinen. Diese fallen, auch wenn gereift, nur schwer von den Zweigen, und, wenn neue nachwachsen, sträuben sich die alten, ihnen zu weichen; so findet man denn zugleich an demselben Baum die schon hochgefärbten Früchte des dritten Jahres, die noch grünen des zweiten und die Blüthen des gegenwärtigen. Dieser Baum, beständig im Schmuck der Jugend prangend, wird weder durch das unfruchtbare Greisenalter des Winters entstellt, noch raubt ihm hereinbrechender Frost das Laub, sondern mit immer grünen Blättern trägt er die Milde des Frühlings zur Schau. Was aber soll ich die Nüsse der Mandelbäume, oder der Feigen verschiedene Arten,

oder die Oliven aufzählen, welche Del zum Würzen der Speisen und zur Nahrung der Lampenflammen spenden? Was soll ich reden von den länglichen Scheiden des Johannisbrodbaums und seiner unedlen Frucht, die mit ihrer schalen Süße dem Gaumen der Bauern und Knaben schmeichelt? Lieber betrachte die erhabenen Häupter der Palmen und die Datteln, welche von ihren höchsten Wipfeln herniederhängen! Wendest du den Blick, so begegnen dir Saatsfelder voll jenes wunderbaren Schilfes, das die Eingeborenen Zuckerrohr nennen, diesen Namen von der Süßigkeit des inneren Saftes ableitend. Die gemeinen Früchte, die sich auch bei uns finden, hier hinzuzufügen scheint mir überflüssig.¹⁾

Dieses grüne und blühende Eden denke man sich von hochgezinnten Schlössern überragt, Moscheenluppeln und schlanke Minarete aus dem Laubmeer hervortauchend, Lusthäuser mit plätschernden Springbrunnen in Myrthen- und Orangendickicht versteckt, oder zwischen Aloë und indischen Feigen von steilen Felshöhen auf das dunkelblau wogende Meer hinabschauend, so hat man ein Bild von Sicilien zur Zeit der Araber, ja noch der Normannen. Denn umstrickt von den zauberhaften Reizen des südlichen Landes, suchten sich die Leuten bald wohnlich auf der Insel einzurichten, bereuten die barbarische Wut, mit der

1) Hugonis Falconis hist. in den *Rerum Sicularum Scriptores*, Francofurti 1579. pag. 640.

sie so viele herrliche Gebäude zerstört hatten und begannen, die zertrümmerten Schlösser wieder herzustellen, oder neue in deren Stolz zu errichten. Sogar auf dem Festlande Italiens, namentlich an den südlichen Küstenstrichen, welche häufigen Verkehr mit Sicilien hatten, fand man die saracenischen Wohnhäuser so behaglich, daß man sie nachbildete; wie denn in dem, einst mächtigen, Städtchen Ravello bei Amalfi mehrere nun verfallene Paläste ganz morgenländischen Charakter zeigen.

Unstreitig waren es arabische Architekten, welche solche, auf den feinsten sinnlichen Lebensgenuss berechnete Schlösser für die Normannen ausführten. Von der erlernten Weise abzuweichen fanden sie um so weniger Ursache, als ihre Auftraggeber sehr bald orientalische Sitten angenommen hatten. Sie werden sich mithin in Grundriß und Ausschmückung der, ihnen übertragenen, Bauten an das Vorbild der älteren saracenischen Villen gehalten haben; und, wenn kaum ein einziges Gebäude auf der Insel vorhanden ist, das sich mit voller Sicherheit in die Zeit der arabischen Herrschaft hinaufrücken ließe, so dürfen wir doch dreist einen Rückschluß von dem erst später Entstandenen auf das Frühere machen.

Die großartigen antiken Bauwerke Siciliens, welche uns noch heute zur Bewunderung hinreißen, damals aber in noch größerer Vollkommenheit dastehen mußten, scheinen den Muhammedanern in keinerlei Weise

als Vorbild gedient zu haben. Es lag ihnen nahe, von den Säulen und anderen Bestandtheilen griechischer Tempel Gebrauch zu machen, aber ob sie es gethan, ist zweifelhaft. Das Baumaterial, das sie vorzugsweise anwandten, war eine Steinart, die sie Kiddan nannten; aus solchen Steinen, welche behauen wurden, war ganz Palermo aufgeführt.¹⁾ Daneben scheinen, wie sich aus manchen Mauerresten schließen läßt, Ziegeln in Anwendung gekommen zu sein. Im architektonischen Styl hatten die siciliani- schen Gebäude durch die Höhe, Solidität und Massenhaftigkeit der Mauern, wie durch den Gebrauch des, bald mehr bald weniger in eine Spitze auslaufenden Bogens, mit denen von Cairo Verwandtschaft, was sich aus dem politischen Zusammenhange der Insel mit Aegypten leicht erklärt. Die innere Anordnung und Einrichtung der Lusthäuser ähnelte jener, die uns aus Spanien her bekannt ist; offene arkaden-umge- bene Höfe mit umliegenden Gemächern, Marmor- becken und springenden Brunnen boten hier wie dort einen wonnervollen Aufenthalt zwischen Gärten, die mit den Blüthen und Früchten einer halb tropischen Vegetation prangten. In der Ausschmückung begeg- nen wir bunten Mosaikgebilden, henizzellen-artigen Wölbungen, verschlungenen Inschriften und vielge- staltigen Stuck-Ornamenten der Wände.

1) Ibn Jubair, ed. Wright Seite 136, Zeile 3.

Ein Abglanz von der Pracht und den Reizen der Lustschlösser Siciliens leuchtet uns noch aus den oben (S. 42) mitgetheilten Versen entgegen, in welchen Abdurrahman aus Trapani die Villa Favara besungen hat. Ueber deren Anlage gibt jedoch das Gedicht keinen weiteren Aufschluß, als daß neun Wasserströme sich durch den Garten ergossen und daß sich daselbst inmitten eines Sees eine Orangen-bepflanzte Insel mit einem Pavillon befand. Diese Villa lag nahe bei Palermo unterhalb des Monte Grifone, unsern zweier Quellen, welche zur Araberzeit den Namen der großen und kleinen Favara (d. h. Quelle) führten. Ibn Dschubair führt dasselbe Schloß unter dem Namen Kafr Dschaser an,¹⁾ woraus man schließen möchte, daß es von dem Emir Dschaser Ibn Jussuf (998—1019) oder einem anderen gleichnamigen Saracenen gegründet und von König Roger, welchen Fazellus als den Erbauer nennt, nur wiederhergestellt worden sei.²⁾ Allem Anschein nach meint auch Benjamin von Tudela, der Sicilien um das Jahr 1170 bereiste, die Favara, wenn er sagt: „Palermo ist der Sitz des Vicekönigs, dessen Palast Al-Hacina (Al-Hien d. h. das feste Schloß) genannt wird. Dieser Palast hat alle Arten von Fruchtbäumen aufzuweisen, so wie auch eine große, von einer Mauer eingefasste Quelle und ein Wasserbecken, wel-

1) Ibn Dschubair 334.

2) Fazellus, in *Rev. Sic. Scriptores* 169.

ches Al-Behira heißt und viele Fische enthält. Die Barken des Königs sind mit Silber und Gold geschmückt und immer bereit, um ihn und seine Weiber zu erlustigen." ¹⁾ Interessante Reste dieser ausgedehnten Schloßanlage sind etwa eine halbe Stunde von Palermo nächst der Kirche San Ciro vorhanden. Dort wo die große Fawara am Abhange des, von vielen Höhlen zerklüfteten Felsens hervorsprudelt, stehen noch drei, aus Ziegelsteinen aufgemauerte Bögen, unterhalb deren die steinerne Umfassung eines großen Sees oder Teiches zu erkennen ist. Von letzterem stammt der Name Mare dolce her, welcher irrtümlicher Weise jetzt der Quelle gegeben wird; noch heute heißen die öffentlichen Wasserbehälter in Damascus so wie die Marmor-Bassins in den Häusern daselbst Baharat, d. h. Meere. Am jenseitigen Ufer dieses nun ausgetrockneten künstlichen Sees, mehr nach dem Meere zu, liegen die umfangreichen Trümmer des Palastes, bei dem Volke Palermo's, welches behauptet, daß von hier aus ein unterirdischer Gang nach dem königlichen Schlosse innerhalb der Stadt führe, unter dem Namen Castello di Barbarossa bekannt. Es ist ein großes viereckiges Gebäude mit weitem Hofe und überhöhten Nischen an der Außenseite der Mauerflächen. Einige halb ruinirte Gemächer mit gewölbten Decken geben sich als Dampfbäder kund.

1) The itinerary of Benjamin of Tudela, ed. Asher I. 166.

Unter den Palästen, welche nach Ibn Dschubair die Hauptstadt Siciliens gleich einer, den Hals eines jungen Mädchens schmückenden Perlenschnur umgaben, so daß der Normannenkönig sich stets von einem Lustort und Garten zum anderen zwischen Pavillons, Kiosken und Aussicht-Thürmen begeben konnte,¹⁾ war auch das Schloß Al Manjurija. Ueber die Lage desselben läßt sich nicht einmal eine Vermuthung aussprechen; wir kennen es nur aus zwei noch vorhandenen arabischen Gedichten zu seinem Preise, welche zeigen, wie sehr die saracenischen Schlösser auf Sicilien sowohl der ganzen Anlage nach als in den Einzelheiten den Palästen der Araber in Andalusien glichen. Ich sage mit Bedacht „saracenische“ Schlösser; denn im orientalischen Styl und höchst wahrscheinlich von muhammedanischen Architekten ausgeführt, führen sie diesen Namen mit Recht, mögen sie auch erst zur Normannenzeit erbaut worden sein. Das eine der erwähnten Gedichte ist schon oben (S. 41) mitgetheilt worden, das andere von Ibn Reikrun folgt hier:

Bei Allah schwör' ich! Majestät und Glanz
Umstrahlen dieses Schloß des Sieges ganz!
Es ragt, ein Wunderwerk an Form und Bau,
Mit hohen Säulen in das Himmelsblau.

1) Ibn Dschubair ed. Wright 336.

Die Löwen steh! der Strom, den sie ergießen,
Scheint aus der Quelle Aemher selbst zu fließen!
Die Gärten dieses prächt'gen Schlosses hat
Der Ponz geschmückt mit schimmerndem Brokat
Und auf des Windes leisen Flügelschlägen,
Wallt dir aus ihnen Ambraduft entgegen,
Im grünen Lusthain neigen sich die besten
Der Früchte zu dir nieder von den Ästen
Und stets erschallt er von der Vögel Liedern,
Wie sie sich Grüße bieten und erwidern.
Roger, der Fürst, wie wenige nur waren,
Der Kön'ge König unter den Cäjaren,
Thront dort in Wonne, Glanz und Heldenstärke
Inmitten der von ihm geschaffnen Werke.')

Also Gärten in unmittelbarer Nähe, wo nicht inmitten des Palastes; wasserspeiende Löwen, wie auf der Alhambra. Man ergänzt leicht die hallenumgebenen Höfe mit den umliegenden Sälen, deren Wände von Azulejes schimmern, von deren Bölbungen sich stalaktitenförmige Gebilde herabsenken.

Der Bolognese Leo Alberti in seiner Beschreibung Siciliens erwähnt drei, eine Miglie von Palermo gelegene, Saracenische Schlösser, deren zwei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, als er sie besuchte, schon Ruine waren, das dritte noch aufrecht stand. Das letztere schildert er ausführlich.

1) Bibl. Arab. sic. pag. 593.

Durch ein Thor mit vergoldeter Wölbung trat man in eine Vorhalle, dann durch ein zweites ähnliches in einen viereckigen Raum, an dessen drei Seiten sich kleine Nischen vertieften und über den sich ein gewölbtes Dach spannte. In diesem, an Fußboden wie Wänden mit Marmortafeln geschmückten Raum war ein Brunnen, der sein Wasser in ein Marmorbecken ergoß; über ihm sah man in Mosaik einen Adler, zwei Pfauen und zwei Männer, die mit den Bogen nach Vögeln zielten. Bunt ausgelegte Ninnen ließen dann die kleinen Wellen in andere Becken weiter strömen, bis sie sich in einen Fischteich vor dem Palaste ergossen. Ueberaus ergötlich war es, nach Alberti's Aussage, den frischen hellen Fluten zuzuschauen und zu lauschen, wie sie beständig jähen Falles rauschend auf die kunstvoll gearbeiteten Steine niederfielen, sich dann vereinigten und weiterflossen, indeß jene reizenden Mosaikfiguren, welche zum Theil Fische darstellten, durch sie hindurchschimmerten.¹⁾ In dieser Schilderung läßt sich die, noch jetzt vorhandene Villa la Ziza nicht verkennen, deren Name eine Verstümmelung des arabischen Al Aziza, d. h. die herrliche, ist. Bei dem Dorfe Olivuzza, in unmittelbarer Nähe der prachtvollen Gärten Butera und Serradifalco, liegt dieses Schloß, ein hohes längli-

1) Solche, mit Mosaik ausgelegte Bassins oder Ninnen, über die flares Wasser dahinströmt, sind im Orient. 3 B. in den Häusern von Damaskus, sehr häufig.

ches, aus Quadern aufgeführtes, Viereck. Die Außenmauer ist in drei Stockwerken durch Nischen profilirt, deren Wölbung sich dem Spitzbogen nähert. Die alterthümliche Inschrift, welche vormalig das Kranzgesimse umgab, nun aber durch dessen Abtheilung in Zinnen zum Theil zerstört ist, läßt auf den vornormannischen Ursprung des Gebäudes schließen. Dasselbe hat übrigens durch Umbau so viel von seiner ehemaligen Gestalt eingebüßt, daß sein Hauptreiz für den Besucher gegenwärtig in dem wundervollen Blick von seinem Dache besteht, welcher nur von den noch weit herrlicheren Ansichten in Granada übertroffen wird. Wer in der Zisa eine sicilianische Alhambra zu finden erwartet, wird sich enttäuscht sehen. Nur die Halle des Erdgeschosses stimmt, wenn auch sehr degradirt, doch im Wesentlichen mit Alberti's Schilderung überein. Die tropfsteinartigen Gehänge in den Nischenwölbungen über der Fontaine, die Inschrift an der Wand der Eingangshalle und einige der Arabesken könnten möglicher Weise noch aus arabischer Zeit sein, entschieden aber geben sich die Mosaiskbilder, welche Pfauen und Jäger darstellen, als Normannenwerke kund. Das obere Stockwerk hatte ehemals eine viereckige Säulenhalle mit offenem Mittelraum und umliegenden Gemächern, doch ist in diesem ganzen Theil nur wenig von der ursprünglichen Einrichtung übrig geblieben. In der Mitte des gleichfalls verschwundenen Zischteichs, der vor dem

Haupteingänge lag und in den sich der Brunnen der Halle ergoß, stand nach Alberti ein viereckiger Pavillon, durch eine Steinbrücke mit dem Lande verbunden. Dieses Lusthaus enthielt einen kleinen Saal mit zwei Fenstern, dann ein schönes Frauengemach mit drei Fenstern, in deren Mitte je eine Marmorsäule zwei Bogen trug. Ein herrliches maurisches Gewölbe bedeckte das Gemach und der Fußboden war von Marmor. Auf Marmorstufen konnte man in das Wasser hinabsteigen. Rings um den Fischteich lag ein reizender Garten von Limonen-, Zitronen-, Orangen- und anderen Fruchtbäumen. „Noch — sagt unser Bolognese weiter — sieht man in jener Gegend viele Ruinen, ja einige noch aufrecht stehende Gemäuer, woraus sich schließen läßt, daß hier einst große und prächtige Gebäude gestanden haben. In Wahrheit, ich glaube, daß ein edel denkender Mensch diese theils zertrümmerten, theils den Einsturz drohenden Bauwerke nicht ohne große Betrübnis sehen konnte“. ¹⁾

Durch alles Angeführte ist die Vermuthung nahe gelegt, die Villa Al Aziza sei nur der Rest einer großartigen Schloßanlage, welche vielerlei Gebäude, Pavillons, Thürme, Gärten und Höfe in sich geschlossen habe. In Ermangelung aller näheren Nachrichten über die Beschaffenheit solcher Anlagen auf

1) Leandro Alberti, isole appartenenti alla Italia. Anhang zu seiner Descriptione di tutta Italia. Venezia 1567. pag. 53 ff.

Sicilien zur Zeit, als sie noch unverfehrt dastanden, können die Schilderungen, welche Marmol Carvajal von verschiedenen Schlössern in Nordafrika entwirft, uns einen ungefähren Begriff von denselben geben. Denn Alles weist darauf hin, daß im Allgemeinen die sicilianischen Bauten von ihnen, wie von den spanischen, nicht sehr verschieden gewesen seien. „Der Umkreis des königlichen Palastes von Marokko — heißt es bei Marmol — umschließt mehrere große Höfe und prächtige Wohnungen für die Weiber des Sultans, wie auch solche, die für ihn selbst bestimmt sind und in welchen die Schätze und Waffen aufbewahrt werden. In einem Theile diese Palastes befinden sich drei niedere Säle mit vergoldeten Nischen, und aus dem mittleren von ihnen, der durch drei Fontainen belebt wird, führen zwei Thüren in zwei schöne, mit Jasmin, Lorbeer, Myrthe und vielen anderen duftenden Pflanzen und Blumen gefüllte Gärten. Die Gänge dieser Gärten sind von hölzernen, mit eisernen Spitzen versehenen, Gittern eingefast, längs deren sich Weinreben und Fruchtbäume hinziehen. In einem derselben hat der Sultan sich einen, mit vielen Azulejos geschmückten, Teich anlegen lassen, der ihm zum Baden dient. In diesem Palaste sind ferner zwei reiche Kubba's (auch Mischar's oder Rathszimmer von ihnen genannt), wo er Audienz erteilt — — und ringsum liegen große Patio's, in denen das Volk am Tage der öffentlichen Audienz

zwischen schönen Springbrunnen unter Drangenhäumen und Myrthen umherwandelt¹⁾.)

Zur Linken des Weges von Palermo nach Menereale liegt ein hohes Mauerviereck von großen Bruchsteinen, an den Außenwänden mit Nischen geschmückt, von denen einige den Bogen nach oben zuspitzen. Es gilt traditionell für ein altes saracenisches Schloß und wird schon von Boccaccio in der sechsten Novelle des fünften Tages mit dem Namen Cuba, d. i. Kubba oder Kuppelpavillon,²⁾ bezeichnet. Sein Inneres, fast ganz verwüstet oder umgestaltet, bietet kaum noch etwas bemerkenswerthes dar, außer einem treppsteinförmigen Ansatze, der von der eingestürzten Kuppel zurückgeblieben. Schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war die ehemalige Pracht von Cuba zum größten Theil verschwunden; nur nach älteren Berichten schildert Fazello sie so: „Dem (innerhalb Palermo's gelegenen) Palast schloß sich außerhalb der Stadtmauern gegen Westen ein Bruchhain von etwa zweitausend Schritten Umfang an. Dort prangten die anmuthigsten Gärten mit allen

1) Marmol Carraval, Description de l'Afrique II, 21.

2) Ueber diese schon früher erwähnte Bedeutung des Wortes Kubba gibt Aufschluß der Engländer Birkus in seiner Reise nach Mequinez S. 113: „In dem Palaste befinden sich mehrere Gebäude, welche sie *Cubah's* nennen. Dieselben sind viereckig und haben nach außen glatte Wände, außer an der Vorderseite, welche aus Abtheilungen von fünf oder sechs Bögen besteht; ihr Inneres besteht aus einer sehr großen und hohen Stube oder Halle, welche am Boden und an den Seiten fast bis zu Manneshöhe aufgelegt ist; eben die Kuppel ist kunstreich bemalt und reich verguldet; das Dach, mit grünen Ziegeln gedeckt, erhebt sich wie eine Pyramide.“ Scriptor. loci de Abbad. ed. Dozy I, 112.

möglichen Gattungen von Bäumen und mit nie versiegenden Gewässern. Hier und da waren Gebüsch, die von Lorbeer und Myrthe dufteten. Darinnen erstreckte sich vom Eingang bis zum Ausgang ein sehr langer Porticus mit vielen, ringsum offenen, gewölbten Pavillon's zur Ergehung des Königs, deren einer noch heute unverfehrt vorhanden ist.¹⁾ In der Mitte des Gartens lag ein großer Fischteich, aus alten gewaltigen Quadern aufgebaut, worin lebende Fische eingeschlossen waren. Derselbe ist bis heute unzerstört, nur fehlen die Fische und das Wasser. Neben ihm ragte, und ragt noch heute, das prächtige Lustschloß der Könige empor, mit saracenischer Schrift auf dem Gipfel. Damit nichts an königlichem Luxus fehle, wurden auf der einen Seite dieses Fruchtgartens wilde Thiere fast jeder Gattung zur Ergehung des Palastes gehalten. Aber dies Alles ist heute zerfallen und von Wein- und Gemüsegärten der Privatleute eingenommen. Nur der Umfang des Fruchtgartens läßt sich noch genau erkennen, weil der größte Theil der Mauern sich fast unverfehrt erhalten hat. Wie ehemals so nennen die Valermitaner diesen Ort auch heute noch auf saracenisck (Guba.“²⁾

1) Nach Amari in der *Revue archéologique*, 1850, pag. 678, war dieser Pavillon noch im Jahre 1849 vorhanden. Im Mai 1864 habe ich persönlich gesucht, ihn aufzufinden; doch wurde mir seitdem von einem Kunstfreunde, der Palermo freilich weit früher besucht hat, die Mittheilung, denselbe habe in einem verfallenen Garten rechts von dem Biege nach Monteale (wo ich nicht nachgegründet) gelegen.

2) *Agelino* in den *Mon. Sic. Scriptores*, 157.

Die, erst neuerdings entzifferte, Neschi-Inchrift auf dem Mauerfries trägt den Namen Wilhelms II. und die Jahreszahl 1182.¹⁾ Danach bliebe es jedoch immer noch möglich, daß der Normannenkönig ein älteres Gebäude nur wiederherstellt und mit dieser Inchrift versehen hätte, oder daß die übrige Schloßanlage, von welcher diese Kubba nur einen Theil bildete, ein Werk der Araber gewesen wäre.

Saracenische Häuser von ziemlich guter Erhaltung finden sich noch in Gelsä, 18 Miglien von Palermo; sodann Ruinen eines arabischen Lustschlosses bei Vocadifalco. Auch einem alten Gebäude im Thale der Guadagna bei Palermo, gewöhnlich Torre del diavolo genannt, wird vom Velle saracenischer Ursprung zugeschrieben; es ist ein hohes Gemäuer mit vier nach oben zugespitzten Fensterbogen, das jedoch kein charakteristisches Merkmal morgenländischer Architektur an sich trägt.

Weit spärlicher, als über die Lustschlösser der Araber auf Sicilien, sind die auf uns gekommenen Nachrichten über deren Gotteshäuser oder die noch vorhandenen Reste von solchen. Ibn Dschubair schildert eine, unfern Palermo's gelegene Moschee als von oblonger Form und mit langgestreckten Säulenballen

1) Die entscheidenden Worte lauten: „Im Namen des gnädigen und barmherzigen Gottes! Betrachte, hebe still und schau! Ein herrliches Werk wirst du erblicken, das dem besten der Gebauten ist. Wilhelm dem Zweiten, gehört.“ (Revue archéologique, Paris 1880, pag. 681.)

umgeben.¹⁾ Wie ungenügend diese Beschreibung auch ist, so glaubt man in ihren vagen Umrissen doch das Bild jener uns vielfach bekannten ursprünglichen Moscheenform zu erkennen, welche aus einem Arkaden-umflossenen Hofe bestand. Von der Gestalt der Hauptmoschee Palermo's besitzen wir keine Kunde; Edrissi hebt nur den Reichthum ihrer Ausschmückung mit Gemälden, Vergoldungen und Inschriften hervor.²⁾ Gleich denen von Damascus und Cordova war sie ursprünglich eine christliche Kirche gewesen,³⁾ aber unstreitig umgebaut worden, wie diese, worauf sie dann wieder von den Normannen dem Christenthum geweiht, aber in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts niedergerissen wurde.⁴⁾ In die jetzige Kathedrale, welche an ihre Stelle trat und seitdem noch wieder manche Umgestaltungen, namentlich des Inneren, erfahren hat, ist kein Bestandtheil des alten Gebäudes übergegangen, außer vielleicht einige Säulen an der Süd- und Westseite.

Bei der Toleranz, welche Roger und seine Nachfolger in ihrem, größtentheils aus Saracenen bewohnten, Lande zu üben genöthigt waren, blieben viele der Sicilianischen Moscheen während der ersten Zeit nach der Eroberung im Besitze der Muhammedaner.

1) Ibn Dochuhair, ed. Wright, 334.

2) Bibl. Arabo-Sicula, ed. Amari pag. 29.

3) Ibn Haukal in Bibl. Arabo-Sicula 4.

4) Amato, *de principe templo Panormitano*.

Andere dagegen wurden, gleich der Hauptmoschee, unter Veränderung der inneren Einrichtung zum Zwecke des Gottesdienstes, in christliche Kirchen umgewandelt. Leicht mögen sich daher in den heutigen Kirchen Siciliens noch Theile der ehemaligen Moscheen erhalten haben. Besonders nahe liegt diese Vermuthung bei San Giovanni degli Eremiti nächst dem königlichen Palaste in Palermo. Die vier kleinen Kuppeln dieses Kirchleins tragen ganz orientalisches Gepräge und der Umstand, daß deren ehemals fünf waren, an die Stelle der einen aber ein Glockenthurm getreten ist, scheint auf ihren arabischen Ursprung zu deuten. Freilich ist eine Urkunde vorhanden, in welcher König Roger sich den Erbauer nennt, doch möchte hierauf wenig Gewicht zu legen sein; man weiß, wie häufig im Mittelalter Demjenigen, der ein Gebäude nur erweitert, reparirt oder verschönert hatte, der Bau selbst zugeschrieben wurde.

Die Stadt Palermo besaß zur Zeit der Muhamedaner zwei Haupt-Paläste. Der eine ältere, vorzugsweise Al Kasr genannt, die Residenz der Aglabiden, lag auf der Stelle des heutigen königlichen Schlosses und hing, wie der von Cordova, mit der großen Moschee durch einen bedeckten Gang zusammen; der andere, die sogenannte Chaleffa der Araber, das Maris castellum des Falcanus, von den Kelbiden gegründet und bewohnt, war am Meere gelegen. Nach der Eroberung der Stadt schlug Graf

Roger seinen Wohnsitz in dem älteren Schlosse der Aglabiden auf, und dasselbe blieb Residenz seiner Nachfolger.¹⁾ Da keine Beschreibung dieses Palastes in seinem ursprünglichen Zustande zur Araberzeit vorhanden ist, so möge eine Erzählung des Wilhelm von Tyrus uns im Allgemeinen die Beschaffenheit der orientalischen Herrscherburgen vergegenwärtigen. Der Geschichtschreiber der Kreuzzüge berichtet Folgendes über den Palast des Chalifen in Cairo: „Da das Haus dieses Fürsten ganz besondere Einrichtungen hat, wie man von solchen in unsern Zeiten noch nie vernommen, so wollen wir hier sorgfältig aufzeichnen, was wir aus treuen Berichten derer, die bei diesem großen Fürsten waren, über seine Pracht, seine unermesslichen Reichthümer und seine vielfache Herrlichkeit erfahren haben, denn es wird nicht unangenehm sein, hierüber genaueres zu vernehmen. Es wurden also Hugo von Cäsarea, und mit ihm der Tempelritter Gottfried, als sie zuerst im Auftrage ihrer Gesandtschaft mit dem Sultan nach Cairo kamen, von einer großen Zahl von Dienern, die mit Schwertern und Geräusch voranzogen, durch enge Durchgänge und völlig unteleuchtete Räume, wo bei jedem neuen Eingang Schaaren von bewaffneten Aethiopiern den Sultan um die Wette begrüßten, nach dem Palaste geführt, der in ihrer Sprache Kascere (Kasr) heißt.

1) Baybars a. a. O. 155. Saladinus, ebenfalls 672. Ueber in Hist. Arab. Syria 29. Amari, Storia II, 189.

Als sie nun an der ersten und zweiten Bache vorüber waren, kamen sie in etwas breitere und weitere Räume, die der Sonne zugänglich und unter freiem Himmel lagen. Hier trafen sie Gänge zum Lustwandeln, die auf marmornen Säulen ruhten, vergoldete Decken hatten, mit erhabenen Arbeiten geziert waren, und einen bunten Estrich hatten, so daß alles auf königliche Pracht hinwies. Und dieses alles war nach Stoff und Arbeit so schön, daß sie nothwendig die Augen darauf richten mußten, und ihre Blicke an diesen Werken, deren Schönheit alles übertraf, was sie bis jetzt gesehen hatten, sich nicht erschöpfen konnten. Es waren hier marmorne Fischteiche voll des klarsten Wassers, es waren hier Vögel aller Art, die man bei uns nicht kennt, von verschiedener Stimme, fremder Gestalt und Farbe, und überhaupt einem für die Unsern höchst wunderbaren Aussehen. Von da führten sie die Eunuchen wieder in andere Räume, welche die früheren um so vieles an Schönheit übertrafen, als diese alle die, welche sie früher gesehen hatten. Hier war eine staunenswürdige Menge von verschiedenen vierfüßigen Thieren, wie sonst nur der muthwillige Pinsel der Maler, oder die Freiheit der Dichter, oder die träumende Seele in nächtlichen Gesichten sie erschafft, und wie solche nur die Länder des Morgens und des Mittags liefern, das Abendland aber niemals sieht, und nur selten davon hört.

— Nach vielen Umgängen und durch verschiedene

Räume hindurch, die wohl auch den festhalten konnten, der in der größten Geschäftszeile war, kamen sie endlich nach der Königsburg selbst, wo größere Schaa-
ren von Bewaffneten und ein größerer Gedränge von Trabanten durch ihre Zahl und Kleidung die unvergleichliche Herrlichkeit ihres Herrn verkündigten, und wo auch der Ort selbst den Reichthum und die unermehlichen Schätze des Besitzers zeigte. Als sie nun eingelassen und in den innern Theil des Palastes geführt wurden, erwies der Sultan seinem Herrn die herkömmliche Ehrerbietung, indem er ein- und zweimal sich auf den Boden warf, und ihn auf eine Art verehrte und anbetete, wie man sonst Niemand seine Ehrfurcht bezeugt. Als er sich nun zum drittenmal auf die Erde warf, und das Schwert, das ihm vom Halse herabhing, niederlegte, siehe da wurden die Vorhänge, die mit Gold und den verschiedensten Perlen gestickt waren und den Thron beschattend in der Mitte herabbingen, mit einer wunderbaren Schnelligkeit zurückgezogen, und der Chalife wurde sichtbar. Er saß mit enthülltem Gesichte, in einer mehr als königlichen Tracht auf einem goldenen Throne, und war von einer kleinen Zahl dienender Eunuchen umgeben. Jetzt nahte ihm der Sultan mit aller Ehrerbietung, drückte demüthig einen Kuß auf seine Füße" u. s. w.¹⁾ Von so märchenhafter Pracht, wie dieses

1) *Guilielmi Tyrri belli sacri historie*, T. XIX, c. 17.

Chalifenschloß in Gairo mag freilich der Palast der Aglabiden in Palermo wohl nicht gewesen sein. Wahrscheinlich befand sich derselbe, als Keger von ihm Besitz nahm, in verfallenem Zustande und erfuhr daher durch ihn und seine Nachfolger manche Restaurationen, Veränderungen und Umbauten; doch tritt uns die Verwandtschaft des Normannen-Schlusses mit orientalischen Herrscherburgen noch lebhaft aus allen Schilderungen, welche von ihm erhalten sind, entgegen. So aus dem Reiseberichte des Ibn Dschubair, wo dieser von den vielen Gärten, Höfen, prächtigen Pavillons, Terrassen und freien Plätzen im Palaste des fränkischen Königs erzählt, wie auch von einem arkaden-umgebenen Hofe, in dessen Mitte sich ein Saal befinde, u. s. w.¹⁾ Sehr hiermit stimmt Halcandus in seiner Beschreibung des nämlichen Schlosses überein: „Dasselbe ist aus Quadern mit wunderbarer Sorgfalt und Kunst bearbeitet; weite Mauern umschließen es von außen, im Innern strahlt es auf prächtvollste von Gold und Edelsteinen. Hier erhebt sich der Pisanische Thurm, zur Wahrung der königlichen Schätze bestimmt, dort der griechische, welcher den Stadttheil Rhemonia überragt. Die Mitte ziert derjenige Theil, welcher Zeharia (Dschauharia) heißt und äußerst reich geschmückt ist. In diesem, mit den mannichfaltigsten Zierrathen prangenden Theile pflügt

1) Ibn Dschubair, Herausg. von Wright, 226.

der König die Stunden der Ruhe zuzubringen. Durch den übrigen Raum sind ringshin verschiedene Wohnungen für die Weiber, Mädchen und Eunuchen, welche dem König und der Königin dienen, vertheilt. Auch finden sich dort noch viele andere kleine Paläste von großer Pracht, in denen der König sich mit seinen Vertrauten insgeheim über Staatsfachen unterredet.“¹⁾

Aber auch diese Herrlichkeit sollte bald vergehen. Eben als Halcandus sein glänzendes Bild der arabisch-normannischen Pracht Palermo's entwarf, zogen die Wetterwolken der Kriege herauf, welche Sicilien mit neuen Trümmern bedecken sollten. Das barbarische Wüthen, mit dem Heinrich VI. die Ansprüche der Hohenstaufen auf den Thron der Insel geltend machte, die dann folgende Schreckensherrschaft der Franzosen mit den Ummwälzungen, die sie weiter hervorrief, zerstörten, was die Normannen noch von arabischer Kunst verschont hatten, so daß deren Reste nun unter einer doppelten Schichte von Schutt und Ruinen begraben ruhen. Diese Stürme voraussehend, schrieb der große Historiker Siciliens die Worte, welche sein Geschichtswerk einleiten: „Ich wollte, mein Freund, nun die Rauheit des Winters dem milderen Hauche gewichen ist, etwas Angenehmes und Erfreuliches schreiben, um es dir gleichsam als

1) Halcandus l. X. C. 631.

den Erstling des erwachenden Frühlings darzubringen. Aber bei der Nachricht von dem Tode des Königs von Sicilien, bei der Erwägung, wie vieles Unheil dieser Trauerfall nach sich ziehen wird, vermag ich nur Klagelieder anzustimmen. Vergebens fordert mich die Heiterkeit des wieder geklärten Himmels, vergebens der Gärten und Haine lieblicher Anblick zur Fröhlichkeit auf. Wie der Sohn den Tod seiner Mutter nicht trockenen Auges anzuschauen vermag, so kann ich an die bevorstehende Verwüstung dieses Sicilien, das mich so freundlich an seinem Busen gehegt und erzogen hat, nicht ohne Thränen denken. Schon glaube ich die wüthenden Herden der Barbaren zu sehen, wie sie in gierigem Unge- stüm herandringen und unsere reichen Städte, unsere blühenden Ortschaften durch Mord verwüsten, durch Raub verheeren, mit ihren Lastern beflecken. Wehe dir, Catania, die du, so oft vom Unglück betroffen, doch mit deinen Leiden seine Wuth nicht zu stillen vermocht hast; Krieg, Pest, Erdbeben, Flammenausbrüche des Aetna, Alles hast du ertragen, nun nach Allem verfälltst du dem Schlimmsten, der Knechtschaft! Weh dir, berühmte Quelle Arethusa, welche Schmach ist dir verhängt, daß du, die du einst die Gesänge der Dichter mit deinem Rauschen begleitest, nun den wüsten Rausch der Deutschen abfühlen und ihren Abscheulichkeiten dienen sollst! Nun komme ich zu dir, o hochgefeierte Stadt, Haupt und Stolz

von ganz Sicilien! Wie sollt' ich dich mit Schweigen übergehen, und wie doch vermag ich dich genügend zu preisen!" Und hier ergießt sich denn Falcandus in jenes oben mitgetheilte Lob seines geliebten Palermo, um dann mit den Worten zu schließen: „Dies habe ich kurz angeführt, damit man erkenne, wie vieler Klagen, welcher Fülle von Thränen es bedarf, wenn das Unglück dieser Insel nach Gebühr beweint werden soll.“

Auch auf dem benachbarten Malta, welches, eben so wie die Inseln Gozzo, Pantellaria u. s. w. unmittelbar nach der Eroberung Siciliens in die Gewalt der Muhammedaner fiel, schuf die arabische Architectur Moscheen und Paläste. Selbst noch unter der Herrschaft der Normannen, welche mit weiser Politik den Moslimen den vollen Besitz ihres Eigenthums ließen, auch sie in der Uebung ihres Cultus im mindesten nicht beschränkten, wird hier die orientalische Kunst geblüht haben. Doch ist als Erinnerungszeichen an sie kaum etwas Anderes auf unsere Zeit gekommen, als ein Grabstein mit verziertem Eisenbogen, den das Museum von la Valetta bewahrt. Auf demselben befindet sich eine Inschrift in kufischen Charakteren, welche von einem Palaste und

einem Prachtsaal redet, und wegen ihrer besonderen Schönheit hier einen Platz finden möge:

„Im Namen Gottes, des Gnädigen, des Barmherzigen! Gottes Heil und Segen über den Propheten Muhammed und seine Familie! Gottes ist die Herrlichkeit und die ewige Dauer; seine Geschöpfe hat er zum Vergehen bestimmt; aber ihr habt ein gutes Vorbild an seinem Propheten. — Dies ist das Grab Maimuna's, der Tochter Hassans. Sie starb — Gott sei ihr barmherzig! — am Dienstag, dem sechzehnten des Monats Schaban, im Jahre 569, bekennend, daß nur Ein Gott ist, der keine Gefährten hat.

„O du, der du dieses Grab betrachtest, hier bin ich dahingeschwunden, der Staub hat meine Augenlider und das Innere meiner Augen bedeckt.

„In diesem meinem Lager, diesem Wohnort der Verwesung, und in meiner Auferstehung, wenn mein Schöpfer sie gebieten wird, findest du Gegenstände erhabener Betrachtung. Sinne denn nach, o mein Bruder, und nimm ein Beispiel an mir!

„Blicke zurück auf vergangene Zeiten, ob irgend Jemand auf Erden Dauer gehabt, ob irgend Jemand dem Tode zu trotzen oder ihn zu bannen vermocht hat!

„Mich hat der Tod aus einem Palaste vertrieben; ach! weder mein Prachtsaal, noch meine Kostbarkeiten konnten mich vor ihm schützen.

„Siehe! ein Unterpfand bin ich geworden für die Thaten, die ich vollbracht und die auf meine Rechnung geschrieben sind; denn nichts Geschaffenes hat Bestand.“¹⁾

1) Journal asiatique 1947, II, 437.

XVII.

Am nordwestlichen Abhange der Sierra Nevada, des nach den Alpen höchsten Gebirges von Europa, breitet sich eine, von malerischen Verzügen begrenzte Hochebene aus, die an Fülle und Mannichfaltigkeit der Reize kaum ihres Gleichen findet. Besäße diese Gegend nichts als die Schönheiten, welche die Natur verschwenderisch über sie ausgeschüttet hat, sie würde immer für einen der bevorzugtesten Plätze der Erde gelten müssen: um aber den Zauber, mit welchem sie den Reisenden umfängt, noch zu erhöhen, hat die Geschichte ihr unvergängliche Erinnerungen hinterlassen, die Dichtung ihren duftigen Schleier über sie hingekreitet und die Kunst sie mit einer ihrer eigenthümlichsten Blüthen geschmückt. Wer hätte sich nicht einmal im Traume nach Granada verkehrt unter die Hallen feenhafter Paläste oder in Gärten, hoch über waldigen Schluchten am Felsen hängend? Wie es Worte gibt, deren bloßer Klang die Phantasie beflügelt, so scheint an die Laute „Alhambra, Generallife“ die Macht gebannt zu sein, lange in der Seele nachzuhallen und ihrem Auge ganze Reihen von Bildern vorzuführen: schlankste Pfeiler, sich aufschwingend

wie die flüssige Säule des Springquells; Feste und Turniere unter lustigen Arkaden; nächtliches Lustwandeln zwischen Brunnenrieseln, während Myrthenduft durch die Lüfte wallt und aus dem Dicksicht der sanft gedämpfte Schall der Romanze ertönt. Neben solche liebliche Vorstellungen drängen sich die tragischen vom Untergange der arabischen Herrschaft, die großartigen von dem Heldenkampfe, in welchem sich christlicher Muth gegen muhammedanische Tapferkeit erprobte. Es ist dieser Granadinische Krieg gleichsam das letzte große Mittergedicht des Mittelalters, unmittelbar an die Gränzscheide der neueren Jahrhunderte gerückt und, obgleich schon so weit in den Tag der Geschichte hinaustretend, doch noch halb von dem Zwielicht der Poesie umhüllt. Um die Bedeutsamkeit dieser Localität zu erhöhen, knüpft sich an sie zugleich der Wendepunkt, welcher am entschiedensten den Anbruch eines neuen Zeitalters nicht allein für Spanien, sondern für Europa bezeichnet: denn hier empfing Columbus den Auftrag zur Ausrüstung jener Flotte, welche bald nach dem Falle von Granada Amerika entdeckte, und über die Trümmer der arabischen Königsburg hinweg sehen wir so die junge Welt aufdämmern, welche vielleicht die Schicksalsloose auch unserer Zukunft in ihrem Schooße trägt; dreißig Jahre später aber nahm Kaiser Karl V., nun schon Herrscher über eines der größten Ländergebiete, die je dem Scepter eines Sterblichen unterworfen ge-

weisen, hier seine Residenz, und an den Thoren der Alhambra prangt neben dem Wahlspruch der Nafriiden: „es ist kein Sieger außer Allah“, der deutsche Reichsadler, an die ehemalige Macht und Bedeutung unseres Vaterlandes mahnend.

Lehtere Associationen, wie sehr sie auch dazu beitragen, das Interesse für diese Vertlichkeit zu steigern, berühren uns freilich hier nicht. Als der Schauplag, auf welchem die arabische Cultur ihren letzten Flor entfaltete, um dann für immer zu erlöschen, muß jedoch der Granadinische Boden in seinem localen Charakter wie in den wichtigsten Momenten seiner Geschichte geschildert werden.

Unterhalb der Sierra del Sol, eines Bergrückens, zu dessen beiden Seiten die Flüsse Genil und Darro, aus zerrissenen Klüften hervorbrechend, thalwärts stürzen, liegt diese Stadt theils in der Ebene, theils auf Hügeln. Unter den letzteren treten besonders zwei, durch das tiefe Thal des Darro von einander geschieden, hervor, die Höhe, welche von dem auf ihrem Gipfel liegenden Schlosse gewöhnlich selbst Alhambra genannt wird, und der steilaufsteigende Albaicin; an diesen schließt sich der Hügel der alten Alcazaba. Um die Stadt, so weit sie nicht von Bergen begränzt ist, schlingt die grüne, von Rosen duftende, Vega, aus deren dichtem Gebüsch der silberne Genil herverblickt, ihren Gürtel und bildet im Verein mit den Hügeln und Schluchten, wie mit den Schnee-

glänzenden Kuppen der Sierra Nevada ein Landschaftsbild von eben so lieblicher Anmuth wie überwältigender Greifartigkeit. Als hätte die Natur in einem Meisterstück ihre volle Schöpfungskraft entfalten und den ganzen Reichthum ihrer Schätze an einen Punkt aufhäufen wollen, hat sie in diesem gesegneten Erdstrich Alles vereinigt, was sonst nur zerstreut und durch weite Zwischenräume getrennt, Sinne und Seele des Reisenden entzückt. Das frische saftige Laubgrün, das der Norden mit der Trübe seiner nebelreichen Atmosphäre erkaufen muß, gedeiht hier, begünstigt durch die hohe Lage und die Nähe nie schmelzender Schneemassen, unter dem tiefen Blau eines wolkenlosen Himmels; zwischen die Fichten, Ulmen und Pappeln aber, welche ihre Schattentüfte auf die Hügelterrassen und Abhänge streuen, drängt sich der üppigste Pflanzenwuchs des Südens; die Pomeranze leuchtet aus der dunkeln Blätterkrone, Gruppen von Pinien und Cypressen heben ihre schlanken Wipfel über das wogende Meer des Grüns empor; hochstämmiger Lorbeer und dichtes Oleandergebüsch spricht wild aus den Felsenipalten und der Granatbaum in so riesiger Größe und wuchernder Kraft, als ob er nur hier wahrhaft gedeihe, überdeckt mit seinem goldgrün schimmernden Laube die sanft geschwungenen Höhenzüge. Ueberall zwischen den Nebelgeländen blicken weiße Landhäuser hervor, überall durch das Dickicht murmelt und rauscht es von rinnenden Quel-

len und stürzenden Cascaden, was jedoch den Reiz der Landschaft ins Unendliche vermehrt, ist, daß sich zu der Pracht der Vegetation und der sie belebenden Wasserfülle das glorreiche Licht einer fast schon tropischen Sonne und die eigenthümliche Bodenformation gesellt, über welcher allein sich dessen wundervolles Colorit im vollen Glanze zu entfalten vermag.

Wiß sind nicht bewaldete Höhen, sondern kahle Felsmassen vorzugsweise günstig, um den Strahlenbrechungen des aufgehenden wie des sinkenden Tages jene tiefe Glut, jenes immer wechselnde, den Sinnen kaum noch fahbare Farbenspiel zu verleihen, welches die Morgen und Abende des Südens mit einem höheren geistigen Reiz, wie mit dem Abglanz einer anderen Welt, umkleidet. Ein Amphitheater solcher nackter Felsgebirge nun umschließt im weiteren Umkreise das lachende Hochthal am Genil; hier schroff ansteigend und sich in wild-phantastischen Zackenformen aufthürmend, dort mit sanften Linien in einander übergehend und in ihrer Gesamtheit jede denkbare Verschiedenheit der Umrisse darbietend, bilden die Sierras von Elvira und Moclin seine Einfassung; mächtig über alle aber trägt die Nevada auf ihren vielfach zerklüfteten Riesenlegeln und Pyramiden, ihren durch tiefe Risse von einander getrennten Zinnen und Bastionen die eisbefrönten Gipfel empor. Denke man sich die andalusische Sonne, wie sie, gegen Westen sinkend, ihre Strahlenflut über

dies wundervolle Panorama auszieht, wie der goldne Schimmer in tiefe Purpurglut überspringt und zitternd die ganze Scala von Farbentönen durchläuft, bis sich Dämmerung auf Hügel und Ebene legt und über der beginnenden Nacht die Schneehäupter der Pico von Beleta und Mulhacen, den Schiffen des Mittelmeers weithin-sichtbare Kanale, noch einmal emporflammen!

Schön ist diese Gegend zu allen Zeiten des Jahres, über allen Vergleich erhaben aber im Frühling, wenn der schmelzende Schnee des Gebirges höhere Wellen in den Flüssen und Bächen treibt und eine Flut der üppigsten Vegetation ihnen nachstürzt. Kaum daß die Mandelblüthe, von arabischen Dichtern „das erste Frühlingelächeln im Munde der Welt“ genannt, das Nahen der milderen Jahreszeit verkündet, so schmücken sich Thal und Hügel mit smaragdnenem Grün, aus dem die Blumen aller Zonen, in Farbenschmelz und Duft wetteifernd, hervorschimmern; über schäumende Cascaden breitet der Granatbaum die jungbelaubten Aeste mit dem leuchtenden Roth, das wie Flammen aus seinen Knospen sprüht, ringsum ertönen Tamburinschall und Castagnettengeschmetter,¹⁾ in allen Wipfeln flöten die Nachtigallen unvergessene Lieder aus der Araberzeit und die reine balsamische

1) Die Castagnette (Handloch) ist ein bei den Arabern gebräuchliches Instrument; eben so das Tamburin (Duff). S. die Verse in Al Bekri's Beschreibung von Afrika, herausg. von Glanz, S. 51.

Luft, die kühlen Hauche der Sierra Nevada machen das bloße Athmen unter dem Himmel von Granada zu einem Genuß, wie ihn die Erde kaum noch anderswo bietet.

Nicht leidenschaftliche Vorliebe, wie Mancher glauben möchte, gibt diese Worte ein oder stattet das That am Genil mit Reizen aus, die etwa nur in der Phantasie existiren; von jeher war seine Schönheit berühmt und die Orientalen haben es als ein Paradies, größer als die von Damascus, Kaschmir und Samarkand gepriesen. Der unermüdlche Reisende Ibn Batuta, der die halbe Welt vom äußersten Indien und China bis an den atlantischen Ocean durchwandert hatte, sagt, die Umgebung Granada's, vierzig Meilen weit vom Genil und anderen Flüssen durchströmt, mit Gärten, Fruchthainen, Wiesen, Schlössern und Weinbergen überdeckt, habe nicht ihres Gleichen auf der Erde.¹⁾ Kaum sind die Christen in die Hauptstadt des letzten arabischen Reiches der Halbinsel eingezogen, so spricht sich Petrus Martyr, der Geheimschreiber Ferdinands und Isabellens, in einem, von dort datirten, Schreiben mit ähnlicher Bewunderung aus: „Allen Städten, so viele deren die Sonne bescheint, ist meines Bedünkens Granada vorzuziehen. Zunächst wegen der Milde der Luft, die vor Allem zum Glück eines Aufenthalts beiträgt.

1) Ibn Batuta IV, 240.

Hier ist im Sommer die Hitze nicht zu drückend, im Winter die Kälte nicht beschwerlich. Verständig wird von der Stadt aus in der Entfernung von kaum sechs (italien.) Meilen der Schnee auf den Gipfeln der Berge erblickt; nur sehr selten jedoch steigt er zu ihr herab. Wenn dann im glühenden Juli bisweilen starke Hitze herrscht, so kühlt jener Schnee, der leicht herbeigeführt wird, das Wasser, mit dem man den Wein verdünnt, dergestalt ab, daß es noch kälter wird als er. Tritt aber einmal für wenige Tage eine ungewöhnliche Kälte ein, so bieten die dichten Wälder des nahen Gebirges leicht Abhülfe. Welcher Gegend sind ferner ähnliche Spaziergänge zur Erheiterung des, von Mühen oder Sorgen gedrückten, Gemüthes zu Theil geworden, wie der hiesigen? Nur vom Meer umgürtet ist das wunderbare Venedig; nur eine Ebene ward dem reichen Mailand zu Theil; Florenz, rings von Berghöhen eingeschlossen, hat alle Schrecken des Winters zu erdulden; Rom, von den Dünsten der Übersümpfe gedrückt, beständig von Südwinden heimgejucht, die krankheitszeugenden Qualm aus Afrika herüberführen, läßt nur Wenige zu hohen Jahren kommen und hat eine Sommerhitze zu erdulden, welche die Einwohner ermattet und zu Allem unfähig macht. Rein und gesund dagegen ist in Granada am Strome Darro, der die Stadt durchfließt, die Luft. Granada erfreut sich zugleich der Berge und einer weitgedehnten Ebene, rühmt sich

eines ewigen Herbstes, prangt mit Cedern, mit goldenen Äpfeln jeder Gattung, mit anmuthigen Lusthainen und wetteifert mit den Gärten der Hesperiaden. Vom nahen Gebirge erstrecken sich ringshin üppige Hügel und linde Anhöhen, mit Weinpflanzungen, Morthenwäldern und duftendem Gesträuch überdeckt. Die ganze Umgegend in ihrem lieblichen Schmuck und ihrer Wasserfülle mahnt an die Elysäischen Gefilde. Wie sehr diese, durch schattige Olivenwälder und Fruchthaine rinnenden Bäche den ermüdeten Geist erfrischen und neuen Lebensmut erzeugen, empfinde ich selbst.“¹⁾

Mit nicht minderem Entzücken äußert sich der edle Venezianer Andrea Ravagero, der im Jahre 1526 längere Zeit als Gesandter Karls V. in Granada weilte: „Rings um die Stadt, sagt er, ist das ganze Land, sowohl die Höhen als die Ebene, welche die Vega heißt, überaus schön und von wunderbarer Anmut. Alles hat Ueberfluß an Wasser, so daß dessen nicht mehr sein könnte, Alles ist so voll von Fruchtbäumen, wie Pflaumen, Pfirsichen, Feigen, Quitten, Aprikosen, daß man kaum den Himmel vor der Dichtigkeit der Zweige sehen kann. Auch sind dort so viele und so herrliche Granathäuser, wie sich nur denken läßt, und seltene Trauben von allen möglichen Arten und Olivenbäume, so dicht gedrängt,

1) Opus epistolae. Petri Martyris. Amstelodami 1670. pag. 54.

daß sie Eichenhaine zu sein scheinen. Zu allen Seiten rings um Granada in den vielen dort zerstreuten Gärten, im Thal wie auf den Hügeln, erblickt man auch (nein, wegen der Menge der Bäume erblickt man sie kaum) so viele hier und da verstreute Häuser der Moriscos, daß sie, zusammengedrängt, eine andere Stadt, nicht kleiner als Granada, bilden würden. Es ist wahr, die meisten sind klein, aber alle haben ihre Brunnen, Rosen und Myrthen, alle sind reich an Zier und zeigen, daß das Land, als es sich noch in der Hand der Mauren befand, viel schöner war, als es jetzt ist. Jetzt sind dort viele zerstörte Häuser und verwilderte Gärten, da die Moriscos vielmehr ab- als zunehmen und sie doch diejenigen sind, welche das ganze Land bebauen und anpflanzen.“¹⁾

Als nach dem Untergange des Gothenkönigs Roderich die Muhammedaner unaufhaltjam die Halbinsel übersluteten und nun jeder der Stämme sich einen der eroberten Landstriche zum Wehhsitz erlas, wählten syrische Araber das Thal am Genil und Darro, weil seine üppig grüne, von Schneefeldern überragte Flur sie an die Gantah von Damaskus und den Libanon erinnerte.²⁾ Etwa eine Meile von dem alten Illiberis gründeten sie auf dem Punkte,

1) Viaggio fatto in Ispagna, in A. Nauveril Opera, Patavii 1716. pag. 373.

2) Raffari I, 109.

welcher jetzt die alte Alcazaba heißt,¹⁾ eine Festung Hisn-ur-Romman, d. h. das Schloß der Granatbäume. Diese Befestigungswerke theilten der Stadt, welche sie beherrschten, den Namen Granada mit.²⁾ In der früheren Zeit tritt letztere noch wenig hervor; man weiß nur, daß sie außer der arabischen eine zahlreiche jüdische Bevölkerung hatte, auch viele christliche Einwohner, welche mehrere Kirchen, darunter eine prachtvolle vor dem Elvirathore, besaßen.

In der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts geschieht zuerst der Alhambra oder rothen Burg Erwähnung. Während blutiger Kriege, welche damals die Araber und Eingeborenen des Landes mit einander führten, diente diese Feste bald der einen, bald der anderen der streitenden Parteien zum Zufluchtsort. Mehrmals erstürmt, lag sie schon fast ganz in Trümmern; da, so wird erzählt, suchten die Araber, von einer Uebersahl der Feinde bedrängt, auf neue in ihr Schutz. Die Situation der Belagerten war schlimm, aber mit ungeheurer Anstrengung suchten sie zugleich die Angriffe der Feinde zurückzuschlagen und die Mauern der Alhambra wieder herzustellen. Einst, als sie Nachts bei Fackelschein an den Befestigungswerken arbeiteten, während unten

1) Diese Alcazaba kedima ist nicht mit der auf der Alhambra zu verstehen; sie liegt jenseits des Darro auf der Höhe oberhalb des Elvirathores.

2) Dozy, recherches I, 336. — Marmol Carvajal, rebellion de los Moriscos. Cap. V.

das feindliche Heer tobte und die Höhe zu erstürmen drohte, sahen sie einen Stein über die Mauern fliegen und zu ihren Füßen niederfallen. Einer der Araber hob ihn auf, fand ein Blatt Papier daran befestigt und las seinen, ihn umstehenden, Gefährten die folgenden Verse vor, die darauf geschrieben standen:

Verödung lagert nun und düstres Grauen
Auf Stadt und Dorf in allen ihren Gauen;
Auf die Alhambra stoßen sie umsonst
Und denken ihre Mauern neu zu bauen;
Bald werden wir mit unsern Schwertern sie,
Wie ihre Väter schon, zu Boden hauen.

Diese Verse, zur Nachtzeit bei'm flackernden Lichte der Fackeln gelesen, erfüllten die Araber mit abergläubischem Schrecken. Viele glaubten, der Stein mit dem Papiere sei vom Himmel gefallen, Andere dagegen suchten die Zagenden zu beruhigen, indem sie sagten, die Feinde hätten ihn heraufgeschleudert und die Verse seien von ihrem Dichter Abli verfaßt. Diese Meinung gewann nach und nach die Oberhand und der Dichter Asadi, der sich unter den Verlagerten befand, ward aufgefordert, eine Antwort in dem nämlichen Metrum und mit demselben Reim zu verfassen. Asadi, obgleich von der schreckenvollen Lage aufgeregt und nicht frei von düsteren Ahnungen, suchte sich zu fassen und begann:

Verdödet ist von unsern Dörfern kein,
Nicht wankt in dieser Burg uns das Vertrauen;
Bald werden wir im Glanz des Sieges uns,
Und euch zu Boden hingeschmettert schauen.

Aber hier verirrte er sich; er suchte vergebens das dritte noch fehlende Verspaar zu finden und, als die übrigen Araber diese Entmuthigung des Dichters sahen, gewann auch über sie das Zagen wieder die Oberhand. Beschämt zog sich Asadi zurück; auf einmal hörte er eine Stimme folgenden Vers sprechen:

Ergrauen wird der Schreck bei unserm Angriff
Das Haupthaar eurer Kinder, eurer Frauen!

Das war das dritte gesuchte Verspaar. Er sah umher, aber konnte Niemand erblicken. Fest überzeugt, ein himmlischer Geist habe die Worte gesprochen, eilte er nun zu den anderen Arabern zurück und erzählte ihnen, was geschehen. Alle hörten ihm mit Erstaunen zu, betrachteten den Vorfall als ein Wunder und hielten sich für überzeugt, daß Gott ihnen zum Siege verhelfen werde. So wurden denn die Verse auf ein Papier geschrieben, an einen Stein geheftet und unter die Feinde geworfen; auch ging deren Prophezeiung bald in Erfüllung; die Belagerten, mit neuem Muth erfüllt, machten einen Ausfall und trugen einen glänzenden Sieg davon.¹⁾

1) Dasy, Histoire II, 218.

Ob die Alhambra, von welcher hier die Rede ist, an der nämlichen Stelle gelegen war, wo das spätere berühmte Königsschloß, ob vielleicht unfern desselben da, wo heute die Torres hermejas stehen, wird sich schwer entscheiden lassen.

Um den Beginn des elften Jahrhunderts ward Granada zur Hauptstadt eines eigenen unabhängigen Staates. In den Kämpfen zwischen Arabern und Berbern, welche die letzte Zeit der Omajjaden-Herrschaft erfüllten, war das Haupt des Berbern-Anführers Ziri, vom Stamme der Sanhadscha, auf der Zinne des Schlosses von Cordova aufgepflanzt worden. Von Rachedurst erfüllt, zog dessen Sohn Zawi mit einem starken Heere wider Cordova, erstürmte die Stadt, gab sie der Verwüstung und Plünderung Preis, nahm das Haupt seines Vaters von der Zinne und sandte es an die Seinigen nach Afrika, damit es in dem Grabe, welches die Leiche umschloß, bestattet würde. Während des zunehmenden Verfalles des Chalifats gründete dann dieser Zawi eine Herrschaft im südöstlichen Andalusien und machte Granada zu seiner Residenz.¹⁾ Unter seinem Neffen und Nachfolger Habbus, der eine, für seine Berberische Herkunft ungewöhnliche Bildung besaß, auch sich einen arabischen Ursprung beizulegen suchte, wie unter dem dann folgenden Badis, einem grausamen Tyrannen,

1) Ibn Chaldun, Geschichte der Berbern I. 233.

wuchs die Stadt ansehnlich. Der letztere umgab sie mit Befestigungswerken, schmückte sie mit Palästen und erbaute eine neue Alcazaba oder Citadelle, die sich von der alten bis an den Darro erstreckte. Der Palast dieses Herrschergeschlechts lag auf der Höhe neben der alten Alcazaba; ¹⁾ auf einem Thurme desselben stand die, sich im Winde drehende Erzfigur eines Reiters, mit einer geheimnißvollen Inschrift, welche den Untergang von Granada prophezeite und deren Schluß nach Maffari lautete: „Nur kurz wird er (der Reiter) dauern; dann werden ihn Unglücksfälle niederwerfen, durch welche Reich und Schloß in Trümmer gehen werden.“ ²⁾ — Eine hohe Stellung unter Rabis, wie schon unter seinen Vorgängern nahmen der Jude Samuel Halevi und dessen Sohn Joseph ein; von großen Geistesgaben und gelehrter Bildung sowohl als ausnehmender Gewandtheit in Geschäften, wußten sie das unbedingte Vertrauen der Fürsten zu gewinnen und die Regierungsgewalt ruhte fast ganz in ihren Händen. Aber im Volke gährte Groll, daß Ungläubige „in goldenen, von Quellen reinsten Wassers durchströmten Palästen die Moslimen vor ihren Thoren warten ließen und

1) Nach Rendeza auf dem Albaicin in der Nähe von S. Cristobal.

2) Maffari II, 797. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die, von Marmel, Buch 1, Cap. 5 geschilderte Reiterfigur mit dem von Maffari erwähnten Tolidman identisch ist, obgleich Marmel eine ganz verschiedene Inschrift mittheilt.

sie wie ihren heiligen Glauben verhöhnten";¹⁾ ein arabischer Jaki fachte durch ein Gedicht voll heftiger Invectiven den Haß zur hellen Flamme an und es brach ein Aufruhr aus, welcher dem Regiment der Juden, deren eine große Anzahl erschlagen wurde, ein Ende machte (1066). - Nicht lange darauf traf auch die Dynastie der Sinhadtscha der Untergang. Zuffuf Ibn Taischfin der Morabite stürzte, wie alle kleinen Fürsten der Halbinsel, so auch den Enkel des Badis, Abdallah, vom Thron und nahm seinen Palaß in Besitz. Die Schätze, die er hier fand, waren unermeslich; alle Gemächer waren mit Decken, Teppichen, Vorhängen von ungeheurem Werthe geschmückt; überall blendeten Smaragde, Rubinen, Diamanten, Perlen, Gefäße von Crystall, Silber oder Gold den Blick; namentlich bewundert wurde ein Rosenkranz von vierhundert Perlen, deren jede einen Werth von hundert Dukaten hatte.²⁾

In der nun folgenden Zeit entzieht sich Granada, wieder zur Provinzialstadt geworden, unseren Blicken. Während der kühnen Kriegszüge Alfons's I. von Aragon war es schon in Gefahr, den Muhammedanern entrissen zu werden. Die dort zahlreichen Christen, von der Intoleranz des Murabiten bedrückt, sandeten geheime Botschaft an den König von Aragon, um ihn zu einer Eroberungsfahrt nach dem

1) Dozy, recherches I. 299.

2) Desl., histoire IV. 231.

Süden aufzufordern. „Sie schilderten ihm — sagt Ibn al Chatib — alle Vortrefflichkeiten, die man in Granada findet, und die es zum schönsten Orte der Welt machen, sparchen ihm von seiner großen Rega, ihrem Getreide und Flachs, ihrem Ueberfluß an Seide, Wein, Oliven und Früchten jeder Art, ihrem Reichtum an Quellen und Flüssen, von dem wohlbestigten Schlosse der Stadt, der Bildung ihrer Bewohner u. s. w.“¹⁾ In Folge dieser Anreizung unternahm Alfonso im Jahre 1125 einen Kriegszug, auf dem er bis in die unmittelbare Nähe Granada's vordrang und zehn Tage lang vor der Stadt lagerte. Allein ungünstige Umstände nöthigten ihn, von seinem Eroberungsplane abzustehen und sich zurückzuziehen. Statt vor anderen muhammedanischen Hauptstädten in Feindeshand zu fallen, sollte vielmehr Granada der letzte Haltpunkt des Islam auf der Halbinsel werden. Als der völlige Ruin der Muhammedaner in Spanien nicht fern zu sein schien, als Gordova von Ferdinand dem Heiligen, Valencia von Jaime I. von Aragon erobert wurde und weiter eine Festung nach der anderen den Christen zufiel, standen drei tapfere Krieger von alt-arabischem Geschlecht, Ibn Hud, Ibn Merdenisch und Ibn ul Ahmar zur Vertheidigung des Koran und zugleich zum Wettkampf um die Herrschaft über das moslimische Spa-

1) Dozy, recherches I, 346.

nien auf. Den endlichen Sieg über seine Nebenbuhler trug Mohammed Ibn ul Ahmar, vom Stamme der Nasriden, gebürtig aus Arjona, davon. Um das Jahr 1238 hatte er an den Abhängen der Alpujarras und der Sierra Nevada ein Reich gestiftet, an dem sich noch Jahrhunderte lang die Macht der Christen brach. Als Zufluchtsstätte für die Flüchtlinge aus den verschiedenen, vom Feinde besetzten Provinzen, gewann dieses Reich nicht allein eine, der Masse nach ungeheure Bevölkerung, sondern auch die tüchtigsten Kräfte zur Förderung des Wohlstandes. Der Handel mit den Produkten des Granadinischen Kunstfleißes und Ackerbau's nahm einen ungeheuern Aufschwung und führte Schiffe aller Nationen in die Häfen der Südküste. Die Hauptstadt wuchs riesenhaft an Ausdehnung und Volksmenge, und, begünstigt von den prachtliebenden Nasriden, entfaltete in ihr, wie in der Umgegend, die Architektur ihre reichsten und zierlichsten Formen. Wahrscheinlich auf dem nämlichen Bergrücken, wo, wie wir gesehen, schon im neunten Jahrhundert eine Festung Alhambra gestanden hatte, erbaute der Gründer dieses Herrschergeschlechts die weltberühmte Königsburg gleichen Namens und schlug in derselben seine Residenz auf.¹⁾ Der letzte Zusatz ist wohl zu beachten, da mit dem Namen Alhambra die ganze umfassende Festungsan-

1) Ibn Chaldun, Geschichte der Völker II, 271. S. auch Raffari I, 293

lage auf dem Hügel oberhalb Granada's bezeichnet wird, man also ohne jene Hinzufügung noch zweifeln könnte, ob Muhammed Ibn al Ahmar dort auch schon einen Palast besessen habe. Sein Wahlspruch „es ist kein Sieger außer Gott,“ welcher auch der seiner Dynastie wurde, prangt an allen Bänden des Schlosses. Die weitere Ausdehnung, Verschönerung und Vervollendung des Baues gehört seinen Nachfolgern, welche auch die anderen Hügel um Granada so wie die Vega mit Palästen und Villen schmückten und Moscheen, Hospitaler Kaufhallen, Bäder und öffentliche Schulen errichteten. Als derjenige der Nafriden, welcher die größten architektonischen Werke ausführte, wird Iussuf I. Abul Hedschadich (1333—54) gepriesen; seine Unternehmungen waren so colossal, daß sie ihn in den Ruf brachten, er besitze das Geheimniß der Goldmacherkunst.¹⁾ In seine Fußstapfen trat sein Sohn Muhammed V., und die Zeit von Stiftung des Königreichs bis zum Todesjahre des letzteren (1390) muß als die Blütheperiode der Granadinischen Architektur gelten. Sie ist auch diejenige, welche der Alhambra, so weit sie noch jetzt in ihren Haupttheilen besteht, ihre Entstehung gab.

Lange Zeit hindurch sah sich das Königreich Granada von den unter sich gespaltenen christlichen Fürsten nicht ernstlich bedroht; anders aber wurde die

1) Zurita, *Anales de Aragon* Lib. 20. cap. 42. 2. auch Marmol, *Rebelion* cap. 7.

Sachlage, als Ziabelle, durch ihre Vermählung mit Ferdinand von Aragon Gründerin der spanischen Monarchie geworden, ihre ganze Macht aufbot, um das letzte Bollwerk der Ungläubigen zu zertrümmern. Innere Zwistigkeiten hatten sich damals mit den castilianischen Waffen zum gleichen Zwecke verschworen, dem Falle von Granada. Indem wir auf diesen geführt werden, sehen wir uns aus historischer Helle plötzlich auf den Boden der Sage versetzt. Wie um Rodrigo, den letzten Herrscher der Gothen, so hat sich auch um die Gestalten der letzten beiden Könige von Granada, des Ab ul Hassan und seines Sohnes Abu Abdillah (Boabdit) ein mythischer Schleier gebreitet, aus dessen Dämmerlicht sich die historischen Thatfachen nur schwer ablösen lassen. Diese berühmte, in Romanen und Gedichten so vielfach variierte, Tradition ist schon oben S. 134 ff. besprochen worden; genüge es hier, an die Feindschaft zwischen den Zegris und Abencerragen wie an die grausame Hinrichtung der letzteren zu erinnern, und das Factum festzuhalten, daß Vater und Sohn sich um die oberste Macht befehdeten, während im Gefolge der Thronstreitigkeiten Parteilungen und Bürgerkrieg das Reich zerrütteten. Es war ein Verhängniß für die Muhammedaner, daß diese unseligen Vorgänge in die nämliche Zeit fielen, als der erstarkten christlichen Macht gegenüber am meisten Einigkeit nöthig war. Dennoch rief Ab ul Hassan selbst unbesonnener Weise

den Kampf hervor. Die Einnahme der Burg Zahara durch seine Truppen und die Niedermetzelung der ganzen christlichen Besatzung gab das Signal zum Kriege. Schon damals rannten die Fakis von Granada unheilkündend durch die Straßen und weisagten den Untergang des Reiches: bald sollte auch der König die Frevelthat bereuen, als ihm die Nachricht von der Einnahme seiner Hauptfestung Alhama wurde. Trauernd ritt er da, wie die Romanze es schildert, von dem Thore von Elvira bis zu dem von Vivarrambla: Wehe mein Alhama! Er gab Befehl die Silberzinken zu blasen und die Posaunen des heiligen Krieges erschallen zu lassen; aber zu ihm trat ein Faki mit langem weißen Barte und sprach: Dir geschieht Recht, o König! Weil du die Abenceragen, die Blüte von Granada, erschlagen hast, mußt du und muß dein Reich mit dir untergehen! — Dennoch fiel der endliche Schlag erst auf das Haupt des Sohnes; während Bürgerblut die Straßen von Granada färbte, ward ein fester Platz nach dem anderen genommen und als endlich nach Abul Hassans Tode Boabbil allein den Thron behauptete, blieb ihm nur noch die Hauptstadt selbst zu vertheidigen; zwei Meilen von deren Thoren aber schlugen Ferdinand und Isabelle in der von ihnen gegründeten Stadt Santafé ihr Lager auf.

Der schließliche Ausgang des Kampfes konnte nicht zweifelhaft sein. Boabbil, der von Anfang an Zag-

hastigkeit gezeigt hatte, schloß eine Capitulation wegen Uebergabe der Stadt und am Morgen des 2. Januar 1492 pflanzte der Cardinal D. Pedro Gonzalez de Mendoza, das silberne Kreuz auf den höchsten Thurm der Alhambra. Die Hauptmasse des spanischen Heeres, wie das katholische Königspaar selbst, lagerte noch bei dem Dorfe Armilla; als das heilige Zeichen, im Strahl der Frühsonne blühend, sichtbar wurde, sanken Alle, dem Herren dankend, auf die Kniee und das Te Deum wurde angestimmt. Dann rückte der Zug langsam gegen die Stadt vor. Der unglückliche Boabdil aber begab sich auf den Weg nach den Alpujarras, wo ihm einige Ländereien angewiesen waren. Auf der Höhe des Hügels von Pabul hielt er den Zügel an und blickte noch einmal auf Granada zurück, das in prachtvoller Ausdehnung inmitten seiner grünen Vega hier zum letzten Male sichtbar ist. Bei diesem Anblick brach er schluchzend in die Worte „Allah akbar“ aus und begann bitter zu weinen; seine Mutter aber, die ihn begleitete, sprach zu ihm: „du hast Recht, wie ein Weib um das zu weinen, was du nicht als Mann zu vertheidigen gewußt hast!“¹⁾ Seitdem heißt jener Hügel der „letzte Seufzer des Mohren“ oder auch der Hü-

1) So erzählen sich übereinstimmend nach dem Berichte aller Historiker, Marmel Carratal Description de l'Afrique I, 341 und Antonio de Guevara, Epistolae familiares (Madrid 1618) pag. 247. Der Letztere fügt noch hinzu, Karl V. habe geäußert, wäre er an Boabdils Stelle gewesen, so würde er ein Grab in der Alhambra dem Leben in den Alpujarras vorgezogen haben.

gel des Allah Akbar. Von den weiteren Schicksalen des letzten Königs von Granada weiß man, daß er nach kurzem Aufenthalt in den Alpujarras¹⁾ mit seiner Familie an die afrikanische Küste übersehte und den Rest seines Lebens in der Stadt Fez verbrachte, wo er mehrere Paläste im Stile der andalusischen

1) Noch ist eine lange, von Boabdil's Secretair verfaßte und im Namen seines unglücklichen Gebieters an den Sultan von Fez gerichtete arabische Epistel vorhanden, von welcher ich hier, nicht wegen irgend eines ihr zugesprochenen poetischen Wertes, sondern als Curiosität den Anfang mittheile:

O Herrscher aller Könige
Der Maaber wie der Barbaren,
Beschützer derer, welche stets
Wie du der Schutzflucht Hüter waren!
Beistand begehren wir von dir;
Und laun auf bessern Beistand hoffen
Wenn schwer die Schläge des Weichsicks
Deß grausam zuckenden, getroffen,
Da dem es selbst das Königreich,
Das er besaß, gewaltjam raubte?
Wie drückend ruht des Schicksals Last
Auf dem Gewalt-gebeugtem Haupte!
Kein Sträuben hilft, kein Widerstand
Vor dem Befehl, des Welt gegeben;
Wer konnte dem Gebiete wehl,
Doch er besiegelt, widerstreben?
Ach, schwer sind selbige Mißgeschicke,
Vor deren schreckenvollem Wüthen
Selbst grimme Ven'n im Wald entliegen;
Nag Allah dich vor ihnen hüten!
Wie waren Ken'ge, die voll Macht
In ihrem Land die Herrschaft übten
Und schliefen unter Freud' und Lust,
Des Glückes froh, des ungetrübten;
Da weckten und, zum Untergang
Und treffend, des Weichsicks Pfeile;
Wenn sie reiten, o dem wird
Ein schwerer, bitterer Tod zu Theil.

Bauwerke auführen ließ. Nachkommen von ihm waren zu Fez noch im siebzehnten Jahrhundert vorhanden, aber in so große Armut gerathen, daß sie von Almosen zu leben gezwungen waren.¹⁾

So endete nach fast achthundertjähriger Dauer die arabische Herrschaft in Spanien. Der fernere Aufenthalt der Muhammedaner auf andalusischem Boden und ihre endliche Vertreibung bilden eine Reihe von Sammerschicksalen, die man nur mit Schmerz und Unwillen gegen Diejenigen, welche sie über ein unglückliches besiegtes Volk verhängten, betrachten kann. Wohl mochte man mit freudiger Theilnahme die löhnen Thaten der christlichen Ritter im Kampfe um Granada verfolgen, als sich noch zur treuen Hingebung an den angestammten Glauben Mäßigung und Schonung gegen den unterliegenden Gegner gesellte; wohl ließ sich dem ächten Christenthum, dessen Lehre der Menschenliebe, Milde, Gerechtigkeit und Herzensreinheit die Bürgschaft der Göttlichkeit in sich trägt und einer Verzagtheit durch Wunder nicht bedarf, der Sieg über den Islam wünschen, aber von der Religion, welche die Andersgläubigen durch Androhung von Martern und Feuer tod zur Annahme ihrer Dogmen nöthigte, wendet sich der Blick mit Abscheu hinweg. — Den Muhammedanern war bei der Capitulation von Granada

1) Kashtaf II, 214.

der Besitz ihrer Moscheen so wie die unbedingte Freiheit des Cultus gewährleistet worden; sie sollten nach ihren eigenen Gesetzen, unter ihren eigenen Magistraten gerichtet und weder im vollen Genuß ihres Eigenthums beeinträchtigt, noch wegen ihrer Sprache, Tracht und alten Gebräuche belästigt werden. Während der ersten acht Jahre hatten sie über Verletzung dieser Zusagen nicht zu klagen. Der wahrhaft fromme Erzbischof Talavera (welcher den berühmten Ausspruch that, den Mauren fehle der Glaube der Spanier, den Spaniern aber fehlten die guten Werke der Mauren, um ächte Christen zu sein) machte zwar durch seine, alle Herzen gewinnende Güte, so wie durch die Kraft seiner Beredsamkeit manche Proselyten, erklärte aber jeden gewaltsamen Bekehrungsversuch für eben so unerlaubt als zwecklos. Auch des Grafen von Tendilla, Befehlshabers von Granada, hatten sich die Mauren zu rühmen. Dennoch scheinen schon damals die düstersten Vorahnungen ihre Gemüther erfüllt zu haben; die Erinnerung an manche frühere, von dem christlichen Herrscherpaare begangene Handlungen der Grausamkeit und Treulosigkeit, z. B. an die Hinwegführung der ganzen Bevölkerung von Malaga in die Sklaverei, war noch zu frisch in ihnen, als daß sie mit Vertrauen in die Zukunft hätten blicken können. Von dieser Stimmung zeugt ein merkwürdiges, mit arabischen Lettern geschriebenes Manuscript, das ich auf der National-Bibliothek zu

Madrid gefunden.¹⁾ Der muhammedanische Verfasser desselben erzählt, wie er einen seiner Glaubensgenossen, José Venegas, auf dessen Landsitz, eine Stunde von Granada, besucht und dieser dort also zu ihm geredet habe: „Mein Sohn, ich weiß wohl, daß du dir die Angelegenheiten von Granada aus dem Sinne schlägst; aber wundere dich nicht, wenn ich von ihnen rede, denn es ist kein Augenblick, daß sie nicht mein Inneres heben machten, kein Moment und keine Stunde, daß nicht mein Herz zerrissen würde. — Niemand hat ein gleiches Unglück zu beweinen gehabt, wie die Söhne von Granada; zweifle nicht an meinem Worte, denn ich bin ja einer von ihnen und war Augenzeuge davon! Mit meinen Augen hab' ich gesehen, wie alle edlen Damen, so Wittwen wie verheirathete, mit Schmach beladen, wie mehr als dreihundert Jungfrauen auf offenem Markte verkauft wurden. Ich selbst verlor drei Söhne und alle starben zur Vertheidigung des Glaubens; auch zwei Töchter und mein Weib wurden mir entrissen, und nur diese einzige Tochter, die damals erst sieben Jahre alt war, ist mir zum Troste erhalten worden; ich bin verwaist zurückgeblieben, daß Allah's Wille geschehe; möge es seiner Gnade gefallen, mich bald von hinnen zu nehmen! — O Sohn, ich weine nicht um das Vergangene, das läßt sich nicht unge-

1) Es ist die Handschrift G. n. 60. Der Titel lautet: *Sumario de relições y exorcismos espirital, sacado e declarado por el monacho do Arvalo.*

schehen machen, aber ich weine um das, was du noch erleben wirst, wenn du am Leben bleibst und in diesem Lande, auf dieser Insel Spanien ausharrst. Gebe Allah, um der Heiligkeit unseres verehrten Koran willen, daß dies mein Wort unerfüllt bleibe und nicht zur Wahrheit werde, wie es mir vorschwebt! Aber noch wird unsere Religion in solche Bedrängniß kommen, daß die Unseren fragen werden: was ist aus unserem Gebetausrufen geworden? was aus dem Glauben unserer Vorfahren? Alles wird für den, der Gefühl hat, Trauer und Jammer sein, aber am meisten Schmerz macht es, zu denken, daß die Moslimen wie die Christen sein und nicht ihre Tracht zurückweisen, noch ihre Speisen verschmähen werden; gebe der gnädige Gott, daß sie wenigstens ihre Werke verschmähen und im Herzen ihren Glaubenssätzen nicht anhängen mögen!"

Diese Prophezeiungen gingen bald in Erfüllung. Die, unter dem Klerus stark vertretene Partei der Eiferer wußte das Befehrsamt in die Hände eines Mannes zu bringen, der in der Wahl seiner Mittel die Bedenklichkeit Talavera's nicht theilte. Es war dies der bekannte Kimenez. Derselbe begann, sobald er in Granada eingetroffen, alle Art von Bestechung und List anzuwenden, die Befenner des Koran zum Abfall von ihrem Glauben zu bewegen. Nicht nur die Lehre des Propheten, auch die Schrif-

ten, die irgend mit ihr in Verbindung standen, dachte er zu vertilgen. In Granada waren die Ueberbleibsel der ungeheuern Bibliotheken zusammengefloßen, die einst in Cordova, Sevilla und anderen Hauptstädten moslimischer Bildung bestanden hatten; aber der Erzbischof glaubte ein verdienstliches Werk zu thun, wenn er auch diese, der Zerstörungswut der Berbern und früheren Christen entgangenen Reste vernichtete. Auf seinen Befehl mußten alle arabischen Manuscripte, deren keine Häsher habhaft werden konnten, auf einem Hauptplatze der Stadt in einen großen Haufen gethürmt werden; weder der Gegenstand, der oft nichts mit dem Koran zu schaffen hatte, noch die Pracht der Kalligraphie, noch die Kostbarkeit des Einbandes fand Gnade vor seinen Augen. Die Verbrennung der großen Bibliothek von Alerandria, welche in der ersten Sturmperiode des Islam durch Omar geschehen sein soll, läßt sich nicht erweisen, wird vielmehr von umsichtigen Historikern ziemlich allgemein für ein Märchen erklärt; aber es ist ein unzweifelhaftes Factum, daß ein christlicher Prälat aus der Zeit des Wiederauflebens der Wissenschaften Hunderttausende von Werken arabischer Gelehrten und Dichter, die Früchte von acht Jahrhunderten hoher geistiger Bildung (nur einige medicinische Werke wurden ausgenommen) den Flammen Preis gab. Um das Verdienst des heiligen Mannes zu erhöhen, geben seine

Bewunderer die Zahl der von ihm verbrannten Hände auf eine Million und fünftausend an.¹⁾

Durch immer rücksichtsloseres Vorgehen zur Durchführung seiner Bekehrungspläne rief Ximenez einen Aufstand auf dem Albaicín, dem hochgelegenen nur von Muhammedanern bewohnten Stadttheile, hervor. Als die Kunde davon zu Ferdinand und Isabella gelangte, mißbilligten dieselben den Eifer des Erzbischofs aufs lebhafteste; aber Letzterer, nachdem er die Revolte unterdrückt hatte, wußte durch sophistische Beredsamkeit den Unwillen des Königspaars zu beschwichtigen. Wenn keine ausdrückliche Zustimmung, so fand er doch auch keinen Widerstand gegen die Ausführung seiner Absichten, indem er den Grundsatz proklamirte, die Mauren hätten sich des Hochverraths schuldig gemacht und es sei noch ein Gnadenact, wenn man ihnen die Wahl zwischen Verbannung oder Bekehrung zum Christenthum lasse. So entschlossen sich denn viele der Unglücklichen zur Auswanderung; die Uebrigen, welche die Heimath nicht verlassen konnten oder wollten, bequemen sich zur Taufe.

Auf diese Weise brachen die Spanier in flagranter Weise den Vertrag, während sie selbst in die Worttreue der Mauren unbedingtes Vertrauen setzen durften. Der Graf von Tendilla hatte den Aufstand auf dem Albaicín dadurch zu dämpfen gesucht, daß

1) *Kobles, Rebellion de Moriscos* p. 104. *Ofendo de Roma de la Vida de Cisneros.*

er den Unzufriedenen Abstellung ihrer Beschwerden so wie volle Aufrechthaltung der Capitulation zusagte und als Bürgschaft für die Erfüllung dieses Verprechens seine Frau und zwei Kinder in ihrer Macht zurückließ. Statt der königlichen Bestätigung der Zusage erfolgte vielmehr die Ankündigung des erwähnten Beschlusses, durch den die ganze Capitulation mit Füßen getreten wurde; dennoch gaben die Bewohner des Albaicin dem Grafen die Geißeln zurück. Das Empörende des Verhaltens der Christen tritt in ein um so greller Licht, wenn man bedenkt, daß sie selbst unter den Muhammedanern fast jederzeit Freiheit des Gottesdienstes genossen und mit wenigen Ausnahmen, die entweder in Folge ihrer eigenen Herausforderungen oder unter der Berberherrschaft Statt fanden, keine Verfolgungen erlitten hatten.¹⁾

1) Einige neuere Schriftsteller haben in dem Streben, die Verfolgungswuth der Spanier dadurch in ein milderes Licht zu rücken, auch die Kraker als intolerant darsustellen gesucht, und in diesem Zwecke sich auf die Hinrichtungen von Christen berufen, welche unter der muhammedanischen Herrschaft Statt gefunden. Aber abgesehen davon, daß die Zahl dieser Hinrichtungen, im Vergleich zu den vielen Tausenden von Opfern der Inquisition, eine verschwindend kleine ist, wurden, wie aus Dequä, mit umständlicher Benutzung sämmtlicher Quellen verfaßter Geschichte II, 104 ff. wiederholt hervorgeht, alle solche Todesurtheile durch die Provocationen der Christen selbst, welche nach dem Ausrufthum begrißen und Muhammed übertrug, hervorgerufen; eine unbefehlbare Thatfache dagegen ist, daß die christlichen Anstalten der Omajjaden Herrscher sowohl, als der späteren reinen arabischen Dynastien, ihre Kirchen, Klöster und Bisthümer hatten, ihren Cultus ungehindert übten und sich sogar der Mission widmen durften. Von den Anstalten des Bisthums, der sich in allen Ländern und bei allen Völkern gleich bleibt, mochten sie allerdings Mangel zu leiden haben, und unter den nicht-arabischen Arabiten und Persern, welche durch eine Bewegung des religiösen Enthusiasmus auf den Thron von Andalusien gelangten, verschlimmerte sich ihre Lage; allein nie haben die Christen auf spanischem Be-

Allerdings ist der Islam seinem Princip nach un-
duldſam; ſeine erſte Ausbreitung ward, dem Befehl
des Propheten gemäß, durch Waffengewalt bewirkt;
aber die Beſiegten behandelte er mit ſchonender Milde,
wie denn die Juden, als ſie im ganzen chriſtlichen
Europa gemordet und verbrannt wurden, im moſli-
miſchen Andaluſien eine Freſtatt fanden. Mit dem
Chriſtenthume verhält es ſich umgekehrt; Liebe und
Milde iſt der ausgeſprochene Grundsatz ſeines Stif-
ters, aber ſeine Befenner haben überall nur ſo lange
nach demſelben gehandelt, als ſie ſchwach waren, und
man muß allen chriſtlichen Confeſſionen den ſchweren
Vorwurf machen, daß ſie, ſobald ſie die Macht be-
ſaßen, durch Unduldſamkeit gegen Andersdenkende den
Geiſt Deſſen verläugnet haben, auf den ſie ſich alle
berufen.

Mit der gewaltſamen Bekehrung der Granadini-
ſchen Moſlimen verſchwindet der Name der Mauren
aus der ſpaniſchen Geſchichte und wird durch den der
Moriscos erſetzt. Natürlich war und blieb die Be-
kehrung nur eine ganz äußerliche. Die Muhamme-
daner hängen im Allgemeinen mit großer Feſtigkeit
an den Glaubenslehren, die ihnen in früher Jugend
eingeprägt ſind. Daher kommt auch heute ein Wech-
ſel der Religion ſehr ſelten bei ihnen vor; beſonders

den von den Muhammedanern eine Bekehrung erlitten, welche auch nur an-
näherungsweise mit ihrer eigenen empfindenden Handlungsweiſe gegen die beſieg-
ten Befenner des Islam verglichen werden könnte.

schwer aber entschließen sie sich, zum Christenthum überzutreten, einmal, weil die Lehre, Gott habe einen Sohn erzeugt, im Koran (Sure 19) auf sehr emphatische Weise für Gotteslästerung erklärt wird und zweitens, weil das Dogma von der Dreieinigkeit ihnen im Widerspruch mit dem Fundamentalsatz des Islam, der Einheit Gottes, zu stehen scheint, so daß sie den Christen Vielgötterei vorwerfen. Unerachtet der Taufe, der sie sich gezwungen unterzogen hatten, hingen also die Moriscos insoheim nach wie vor dem Islam an. Man ermesse, welch ein fast unabsehbare Feld für ihre Thätigkeit die Inquisition in Granada finden mußte.¹⁾ Im Jahre 1526 hielt das scheußliche Gericht, das bisher seine Blitze nur aus der Ferne geschleudert hatte, seinen Einzug in die Hauptstadt Yeabbits. Es erschien ein Decret, in welchem den Moriscos der Gebrauch der arabischen Sprache in Rede und Schrift, ihrer Familiennamen und ihrer Nationaltracht verboten wurde. Dazu kam später noch das Verbot der Bäder, die allen Orientalen Bedürfnis sind, der Zambras oder nächtlichen Feste und Tänze, der arabischen Gesänge, der maurischen musikalischen Instrumente u. s. w. Mit größter Strenge und durch Namensaufruf wurden sie

1) Giovanni Reger, Secretair des Venetianischen Gesandten, schreibt in einem Briefe aus Granada von der verzehrenden Ausbeute der Inquisition: „das wird ein schoner Brennen geben.“ 2. Inscrizioni Venetiane raccolte da Cicogna. Fascicolo 22, pag. 339.

angehalten, dem christlichen Gottesdienste beizuwohnen, den sie im Herzen verabscheuten; dieser Zwang aber bewirkte nur, daß sie um so fester an dem Glauben ihrer Väter hielten. Alljährlich fand in den Kirchen die Verlesung eines sogenannten Delations-Edictes statt, in welchem die Inquisition den Gläubigen bei schwerer Strafe gebot, jede Handlung, ja nur Geberde anzuzeigen, welche irgendwie den Verdacht des Muhammedanismus erregen könnte. Trotzdem und trotz der Heere von Spionen des heiligen Gerichtes, die sie umgaben, übten die Moriscos fort und fort im Stillen ihre heiligen Gebräuche, und wer im Leben die Maske des Katholicismus getragen, warf sie wenigstens auf dem Todtenbette ab, um zum großen Verdrusse der Priester unter lauter Anrufung des Propheten zu sterben. So füllten sich denn die Kerker, die Holterbänke ächzten und es schien, als werde nicht Holz genug in den Andalusischen Wäldern sein, um alle heimlichen Befenner des Koran zu verbrennen.

Aus dieser Zeit des Wehes und der Verzweiflung hallt noch ein Klagelied zu uns herüber, wahrscheinlich das letzte auf spanischem Boden entstandene arabische Gedicht. Nachdem wir so viele, zur Feier von Liebe und Wein, Siegeslust und Festherrlichkeit unter den Hallen der Chalifenschlösser gesungene Verse mitgetheilt haben, dürfen wir auch diese nicht unterdrücken, die bei Kettenklirren und dem Lichte der

Scheiterhaufen gedichtet, und wie der Sterbegefang
eines untergehenden Volkes gemahnen.¹⁾

Im Namen Gottes heb' ich an, des gnädigen, erkar-
mungsreichen!
Der Rede Anfang so wie Schluß sei er, der Einz'ge ohne
Gleichen!
Er ist der Lenker des Geschicks, der höchste aller Urtheil-
sprecher;
Er läßt die Trübsal zu und er verzeiht dem reinigen Ver-
brecher.
Nach dem erhabnen ew'gen Gott, dem Einen hoch im Him-
mel droben,
Sei sein erlesener Prophet verherrlicht und mit Preis er-
hoben!
Vom Lande Andalusien nun, dem weitberühmten, will ich
künden,
Wie von den Glaubensfeinden es geknechtet wird, dem
Volk der Sünden.
Gleich wie verirrte Lämmer steh'n wir da, umzingelt von
den Grimmigen,
Und wünschen uns den Tod, so viel erdulden täglich wir
des Schlimmen;
Zu ihrem Glauben zwingen sie gewaltsam unser Volk und
wollen,
Daß wir gleich ihnen auf den Knie'n zu ihren Götzen
beten sollen.

1) Marm-el Carvajal, Rebelión de los Moriscos, libro III, cap. 2. Der
Anfang und mehrere andere Stellen sind abgezt.

In stetem Drangsal leben wir, in steten Kengsten und erschrocken;
Zum gottverhaßten Bilderdienst uns rufen sie mit ihren Glocken;
Kein Zögern hilft, wir müssen uns in die verhaßten Bräuche fügen,
Und wenn wir in der Kirche sind, so spricht ein Mann von finstern Zügen,
Ein Priester, der wie Golen krächzt, von Wein und von verbotner Speise;
Die Messe feiert er mit Wein in gögendienertischer Weise
Und nennt den wahren Glauben das; allein, wie sehr sie sich auch krüsten,
Nicht weiß, was Recht noch Unrecht ist, der beste selbst von diesen Christen.
Wenn er genug gepredigt hat, vor ihren Götterbildern fallen
Sie Alle nieder dann; nicht Scheu und Scham nicht ist in ihnen Allen;
Drauf hebt der Priester am Altar ein rundes Brod empor und lange
Zerschlagen mit den Händen sie die Brüste sich beim Glockenklange.
Von ihren Spähern sind wir stets umringt, die uns den Tod geschworen;
Wer Gott in seiner Sprache lebt, o! rettungslos ist der verloren!
Zu ihrem Dienst sind Häfcher stets, um einzufangen den Verdächt'gen;
Und wär' er tausend Meilen fort, sie wissen sein sich zu bemächt'gen.

Im düstern Kerker muß er dann auf harten Boden hin
sich strecken;
Bei Tag wie Nacht „besinne dich!“ ruft man ihm zu,
ihn zu erschrecken;
Da liegt der Unglücksseel'ge denn, und der Befehl, sich zu
besinnen,
Dröhnt ihm im Ohre nach, indeß ihm Thränen aus den
Augen rinnen;
Ihm bleibt kein Trost, als die Geduld, indeß, von Finster-
niß umnachtet,
In dem entseßlichen Verlieh er lange, lange Tage schmach-
tet.
Abgründe, tief und grauenvoll, erschließen sich vor seinen
Blicken,
Ein uferloses Meer; nicht wird, es zu durchschwimmen,
Einem glücken.
Hert in die Marterkammer drauß ihn schleppen sie, und
jeder Knochen
Wird auf der Holterbank, auf die man fest ihn bindet, ihm
zerbrochen;
Dann auf dem Plage Attaubin versammeln sich die schön-
den Christen;
Errichtet wird dort ein Schaffot, ein schreckliches, auf Holz-
gerüsten,
Und diesen Tag vergleichen sie dem Weltgericht; zu Schimpf
und Schande
Muß, wer zum Tod verdammt nicht ist, dort steh'n im
gelben Fußgewande;
Die Andern aber führen sie mit grausen Statuen zusam-
men

Zum laßen Schletterhaufen fort, und elend sterben sie in
Flammen.
D, wie von einem Feuerkreis umzingelt sind wir von Ge-
fahren;
Nicht Eine Dual auf Erden gibt's, die unsre Feinde uns
ersparen.
Wir halten jeden Feiertag, wir fasten wie sie uns befeh-
len,
Und doch entwaffnen wir sie nicht, daß sie nicht immer
neu uns quälen.
Sie dulden Einen Glauben nur, und, wie sie ewig uns
bedrängen,
Sehn über uns're Häupter wir ein schneid'ges Schwert
herniederhängen.
Nicht dulden ihre Priester mehr, daß wir zu unserm Gotte
beten,
Sie sammt den Mönchen denken, uns mit Füßen in den
Staub zu treten.
Von solchem Mißgeschick ereilt ward unser Volk und un-
ser Glaube;
Wie grimme Drachen bringt der Feind auf uns herein
mit Rutgeschnaube
Und stellt an uns das Nachtgebot, von unserm Glauben
abzufallen;
In seinen Fängen sind wir All, wie Tauben in des Geiers
Krallen.
Da nun so schwer uns Allah prüft, so fügten wir uns
dem Verhängniß
Und huten unsre Seher nur um einen Trost in der Be-
drängniß.

Von ihnen ward uns der Beiseid: Ein strenges Fasten
müht ihr üben!
Viel Jammer steht euch noch bevor, viel Weh wird euer
Herz betrüben,
Ergrau'n wird euren Jünglingen das Haupthaar in dem
schweren Darne,
Doch endlich dürft ihr hoffen, daß sich Allah über euch
erbarme!

Genug, genug! und ob ich auch mein ganzes Leben
lang erzählte,
Kein Ende fänd' ich doch; vergeiht, ihr Herrn, wenn ich
in etwas fehlte,
Und Jeder, der dies Klaglied singt, sein Aich'n mög' er zu
Gott erheben.
Daß er mich in sein Paradies aufnehme für ein ew'ges
Leben.

Dieses Gedicht, bestimmt die Theilnahme der
Moslimen an der nordafrikanischen Küste zu gewin-
nen, wurde nebst einem Schreiben, das sie direct zur
Hülfe aufforderte, von Häschern der spanischen Re-
gierung einem gewissen Ibn Daud abgenommen, als
er sich eben nach dem jenseitigen Ufer einschiffen wollte.
Schon lange hatte die verzweifelte Lage der Moris-
ken dieselben zu einem Aufstande gedrängt; um ihn
vorzubereiten, waren namentlich unter den Bewoh-
nern der Alpujarras, die fast sämmtlich dem Islam
anhingen, Weissagungen verbreitet worden, welche
die Wiederauferstehung des Königreichs Andalusien,

die Befreiung der geknechteten Anhänger des Propheten verkündeten. Unter dem Schleier des tiefsten Geheimnisses versammelten sich die Verschworenen, theils Bewohner des Albaicin, theils Häuptlinge aus den Alpuxarras, und wählten den zweiundzwanzigjährigen Ibn Omajja (Aben Humeya), der von den Chalifen von Cordova abstammen sollte, zu ihrem König. Nach alt-arabischer Sitte erhielt der Jüngling die Königsweihe. Mit dem Purpurmantel bekleidet, das Gesicht nach Mekka gewendet, kniete er auf vier Fahnen nieder, deren Spitzen nach den vier Weltgegenden gerichtet waren. So verrichtete er sein Gebet und schwur den Eid, für die Vertheidigung seines Glaubens, Reiches und Volkes zu leben und zu sterben. Dann erhob sich der neue König und zum Zeichen der allgemeinen Huldigung warf sich Einer der Anwesenden im Namen Aller vor ihn nieder, um den Boden, auf welchem seine Füße geruht, zu küssen; diesen ernannte er zu seinem obersten Beamten, die Anderen aber hoben ihn auf ihren Schultern empor, indem sie riefen: Allah erhöhe Muhammed Ibn Omajja, König von Granada und Cordova! — Bald loderte der Aufstand in hellen Flammen empor, das ganze Alpuxarren-Gebirge starrte von bewaffneten Merices und noch einmal verkündeten die Muezzins von den Minaretten, Muhammed sei der Prophet des alleinigen Gottes. Doch das Ende des verzweifeltsten Versuches zur Wiederherstellung eines

arabischen Reiches war vorherzusehen. Statt zu erzählen, wie er in Strömen von Blut und Thränen erstickt ward, wollen wir den Vorhang vor dem Trauerspiel fallen lassen. Nachdem Don Johann von Destereich bei der Einnahme der Festung Galera alle Einwohner ohne Unterschied des Alters und Geschlechtes niedergemetzelt hatte und nachdem die übrigen festen Plätze des Gebirges größtentheils durch Verrath in die Hände der Spanier gefallen waren, wurden sämtliche Moriscos des Königreichs Granada, die sich unterwarfen, in andere entlegene Theile des Landes abgeführt, alle übrigen, welche sich verborgen hatten, wie wilde Thiere gejagt und dem Nichtheil übergeben. Manchen gelang es, übers Meer zu entkommen, aber Heimweh trieb sie nach Andalusien zurück, wo sie der Inquisition in die Hände fielen und bei den Autos de Fe der katholischen Rechtgläubigkeit ein erbauliches Schauspiel darboten mußten. Der Zustand Derer, welche ins innere Spanien transportirt waren, mußte für schlimmer als Sklaverei gelten. Auf den Gebrauch der arabischen Sprache, das Spielen eines maurischen Instrumentes u. s. w. stand Galerenstrafe. Dennoch stellte sich heraus, daß nicht die mindeste Aussicht vorhanden sei, die Moriscos zur Ablegung ihrer alten Sitten oder zur wirklichen Belehrung zu zwingen. Wurde Einer gefänglich eingezogen, so pflegte er zwar im Kerker, wegen der Hoffnung auf Rettung, die Ausöhnung mit der

Kirche nicht abzuweisen; sicher aber verlängnete er auf dem Richtplatze mit lauter Stimme das Christenthum und starb mit dem muhammedanischen Bekenntnisse auf den Lippen. So ward es der Regierung klar, daß der Glaube des Propheten nicht anders als mit dem Athemzuge des letzten Morisco auf der Halbinsel erstickt werden könne. Auch sprach ein besonders frommer Geistlicher in einer an den König gerichteten Denkschrift seine Ueberzeugung dahin aus, es sei erlaubt und nützlich, alle Moriscos zu tödten.¹⁾ Der kaum minder religiöse Erzbischof von Valencia verfaßte gleichfalls ein Pro Memoria, in welchem er die heilige Verpflichtung zur Ausrottung der Ungläubigen hervorheb und alles Unglück, welches Spanien seit einem halben Jahrhundert getroffen, als gerechte Strafe des Himmels für die gottlose, bisher gegen dieselben geübte, Schonung darstellte. Sein Antrag ging endlich, da ihm die Abschachtung von Hunderttausenden doch wohl unthunlich erschien, dahin, der König möge alle Moriscos verbannen, oder nach Belieben zu Sklaven machen, zu den Galeeren und zur Arbeit in den amerikanischen Bergwerken verdammen; dies heiße milde handeln, denn streng genommen hätten sie sämmtlich den Tod verdient.²⁾ So erfolgte denn unter Phi-

1) Bleda, *defunción del*, pag. 277.

2) Juan Ximenez, *Vida y virtudes del venerable siervo de Dios D. Juan de Ribera*. Roma 1734, pag. 357 ff. 381.

lupp III. die Vertreibung aller Abkömmlinge der Mauren, und Spanien ward durch den Verlust seiner fleißigsten Anbauer zu einer Wüste verwandelt, die allerdings nur orthodoxen Christen zum Wohnplatz diente.

Nachdem dergestalt die letzten Spuren des Islam auf der Halbinsel vertilgt worden, könnte man versucht sein, Alles, was die Geschichte von seiner Herrschaft in Spanien berichtet, für ein Märchen zu halten, wosfern nicht die Steine, als stumme Zeugen dafür, und noch heute Glanz und Bildung der spanischen Araber vor Augen führten. Nirgend sind diese von den Muhammedanern zurückgelassenen Denkmale trotz der Zerstörung durch Zeit und Menschen noch so zahlreich, wie in Granada, und fast kein Theil der großen Stadt und ihrer Umgegend ist ohne Reste aus arabischer Zeit. Keineswegs alle können hier erwähnt werden, aber einige der wichtigsten sind um so mehr hervorzuheben, als sie mit Ausnahme der Alhambra und des Generalife bisher von keinem Reisebeschreiber beachtet wurden. Wir beginnen mit dem reizenden Hügel Dinadamar (d. h. Ain ad Dama, die Thränenquelle) vor dem Elvirathore, einem mit Gärten und Obsthainen geschmückten Lustort der Araber, den Ibn Batuta als ohne gleichen in der Welt schildert¹⁾ und von dessen Höhe gesehen

1) Ibn Batuta IV. 309.

die Stadt mit ihren Zinnen, Palästen, Moscheendächern und tausend Minaretten einen prachtvollen Anblick gewähren mußte. Hier strömten die Wasser zusammen, die, vom Gebirge hergeseitet, die höher gelegenen Theile Granada's versahen. Ein großer ummauerter Teich, zu Lustfahrten und Bädern dienend,¹⁾ hatte an seinen Ecken vier Thürme, sogenannte Menasir oder Miradores, das heißt Warten zur freien Aussicht, wie sie sich auch an vielen Häusern der Stadt fanden; noch sieht man Trümmer derselben wie des Wasserbeckens, aber Ginster und Epheu umranken sie und das Raß ist vertrocknet. — Von diesem, neben dem heutigen Karthäuserkloster gelegenen Hügel gelangen wir zu dem berühmten Elvirathore, das nach Albira oder dem alten Illiberis führte, und haben wir dessen kolossalen, von Zinnen überragten, Eisenbogen durchschritten, so liegt uns zur Linken auf der Höhe die alte Alcazaba, deren Mauern noch theilweise vorhanden sind, während der ganze Stadttheil sehr verödet ist. Auf dieser Höhe, nahe der alten Alcazaba und in dem heutigen Kirchspiel San Miguel war nach Marmel der Palast des Habus, des Gründers der älteren Dynastie granadinischer Fürsten gelegen, doch ist wohl kein Rest davon mehr vorhanden, obgleich die sogenannte Casa del Gallo oder de la lona als Ueberbleibsel desselben

1) Pedraza, historia eclesiastica de Granada, parte 4. cap. 41.

gezeigt wird. — Ein Paar noch aufrecht stehende Thore aus der Araberzeit sind die Kajalaufa (sach al lauz, d. h. Weg der Mandeln) und die Puerta Bonaita (bab oneidir, d. h. Lennenthor.) — Wir betreten weiter den Albaicin, das Viertel Derer von Baeza, die sich, von den Christen aus ihrer Heimath vertrieben, hier ansiedelten. Nirgend hat sich der orientalische Charakter so unverfehrt erhalten, wie in diesem, terrassenförmig an den steilen Abhängen emporsteigenden Stadttheil. Zwar von der Hauptmoschee desselben, welche an der Stelle der heutigen Kirche San Salvador lag, sind nur noch geringe Reste vorhanden, aber zahlreiche Privathäuser trifft man noch völlig in dem Zustande wie die Araber sie verlassen. Der Ostuan¹⁾ (span. zaguan) oder Eintrittsgang, die Saha oder der innere Hof mit seinem plätschernden, von Orangenbäumen umgebenen, Springbrunnen; das Wohngemach, an dessen Eingang sich eine oder mehrere nischenförmige Vertiefungen zur Aufbewahrung von Wasserkrügen oder Vasen befinden,²⁾ und das kleine zierliche Schamfija (span. ajimez), das heißt sein Fenster mit doppeitem Bogen,³⁾ so wie die Hania (span. Alhania)

1) Ibn Batuta IV, 5.

2) Wie später noch hervorgehoben werden soll, beruht die, in Granada selbst verbreitete und in vielen Reiseschriften enthaltene Meinung, diese Nischen seien zur Abiegung der Aufhebelung bestimmt gewesen, auf Irrthum.

3) Quatremere, hist. des Sultans Mamlouks II, 280. — Ibn Jubair 206, 227.

oder Nische zum Schlafen bewahrt hat: Alles scheint noch zum Empfange der ehemaligen Bewohner bereit zu sein. Aber freilich zeigt sich die arabische Baukunst hier nur in ihrem Verfall. Wie erwähnt, hatten die Moriscos noch unter christlicher Herrschaft den Albaicin lange zum Hauptaufenthalt, und das Gepräge dieser Zeit des Glucks tragen seine Häuser. Prachtvolle Decoration der Wände sucht man hier umsonst, auch arabische Inschriften finden sich selten.

Den Albaicin verlassend und zunächst nach der Richtung hinschreitend, wo der Darro sich mit dem Genil vereint, gelangt man zu beträchtlichen Ueberresten eines arabischen Palastes oder Gartenschlosses, dessen Lage, da selbst an Ort und Stelle nur wenige davon wissen, näher angegeben werden muß. Jenseits der herrlichen, von springenden Fontainen erfrischten, Alameda, des schönsten Spazierganges der Welt, und jenseits der Genil-Brücke führt der Weg nach Armilla an einem Grundstücke des Herzogs von Ger vorüber, das unter dem Namen „Garten der Königin“ bekannt ist. Dort befindet sich ein vieredriger Thurm von beträchtlichen Dimensionen und in ihm ein hoher Saal, der in seiner ganzen Structur dem Comaresthurm auf der Alhambra ähnelt. Seine arabischen sich zwischen eleganter Stukkatur hinschlängelnden Inschriften enthalten den Wahlspruch der Nastriden: „Es ist kein Sieger außer Gott“, dann, oft wiederholt, die Worte „Segen und bestän-

diges Glück“ und „Heil unserem Gebieter, dem Sultan, dem gerechten und standhaften König?“ Unfern davon in dem unteren Theile des Gartens hat sich ein großes gemauertes Wasserbassin erhalten und daneben gewahrt man die Trümmer eines Pavillons, der vermuthlich als Badehäuschen diente. Im Arabischen soll das Schloß, dem diese Reste angehörten, den Namen Kahr Said geführt haben. Wie behauptet wird, hat dasselbe schon zur Zeit der Murawiden bestanden und dann unter dem Stifter der Nahriden-Dynastie dem Infanten Don Felipe, der sich mit anderen castilianischen Rittern länger in Granada aufhielt, zum Behnsitz gedient.¹⁾ — Wir lehren über die Genil-Brücke zurück und wenden uns zunächst nach dem Kloster von St. Domingo oder Santa Cruz, in dessen Nähe ausgedehnte Gartenanlagen und Bauten bestanden zu haben scheinen, welche wahrscheinlich durch unterirdische Gänge mit der Alhambra zusammenhingen und im Verein mit den andern Schlössern den Königen einen, nach den Jahreszeiten wechselnden Aufenthalt darboten. Ein dichtschattender, nie vom Sonnenstrahl durchdrungener Vorbeergang leitet zu dem sogenannten Cuarto real, einem Thurm von ernstem und strengem Ansehen, dessen Inneres ein hoher, viereckiger Saal voll schöner Mosaiken und sonstiger arabischer Ornamente

1) Nach Naragere (s. d. D. 367) erwähnt der halbzerstummerte Palast im Orto della Regina unten der Genil.

ausfüllt. Eine Tradition behauptet, die Herrscher von Granada hätten sich während des Ramadhan hierher zurückgezogen, um sich in Stille und Einsamkeit den Gebeten und Fastenübungen des heiligen Monats hinzugeben; und die Koran-Verse und frommen Sprüche an den Wänden des Saales scheinen dieselbe zu bestätigen. Außer dem Anfang der acht- und vierzigsten Sure, der sich mehrfach wiederholt, lies't man: „O meine Seele, o meine Hoffnung! du bist meine Zuflucht, du mein Beschützer! Drücke meinen Werken das Siegel des Guten auf! Gepriesen sei Gott für seine Wohlthaten!“ und: „Es gibt keine Hülfe, als die, welche von Gott, dem mächtvollen, dem weisen, kommt. Ich habe keinen Schutz außer dem, welchen Gott mir verleiht; auf ihn vertraue ich, zu ihm kehre ich zurück.“ (Sure 11, Vers 10.) Bei dem Wüthen der Inquisition gegen alle Erinnerungen an den Islam muß es Wunder nehmen, daß diese arabischen Inschriften, wie so viele andere noch in Granada vorhandene, nicht ausgetilgt worden sind.

Wir wenden uns nach dem Theile der Stadt, welcher noch heute, wie er es schon in muhammedanischer Zeit war, am belebtesten und Mittelpunkt des Verkehrs, ist und betreten den berühmten Platz *Plaza de Varrambla*, der seinen Namen von dem nahegelegenen *Bab ar Raml* oder *Ther des Sandes* empfing. Obgleich noch von manchen alterthümlichen Häusern umgeben, ist dieser geräumige Platz doch weitaus nicht

mehr derselbe, der einst die Kampfspiele der Zegris und Abencerragen sah, und umsonst sucht man die Ajimeces, jene zierlichen Fenster mit doppeltem, durch ein Säulchen gestützten Bogen, hinter deren Gittern die Schönen den Festen zuschauten. Die lange Straße Zacatin (d. h. die Trödler-Gasse), die sich von hier aus längs des Darro hinzieht, verfolgend, haben wir zunächst zur Linken die Alcaiceria, einen großen von Gallerien umgebenen Hof, mit Magazinen und Wohnungen für die Kaufleute,¹⁾ der bis zu dem Brande von 1843 zu den merkwürdigsten Ueberresten arabischer Baukunst in Granada gehörte. — Die nahe gelegene Cathedrale bezeichnet den Platz, wo die Hauptmoschee gestanden und in der Grabkapelle des Hernando de Pulgar erinnert eine Inschrift an die Heldenthat dieses Kriegers, der zwei Jahre vor der Eroberung allein in die Stadt eindrang und, als Zeichen der Besignahme, das Ave Maria hoch über dem Thor aufpflanzte. — Der Zacatin mündet in die Plaza nueva, von welcher die steile Straße der Gomelen zur Alhambra aufsteigt; wir verfolgen zunächst den Weg längs des Darro, wo sich bald eine prachtvolle Aussicht öffnet. Ueber einer, von Laub- und Wasserfülle überquellenden, von riesigen Rußbäumen be-

1) Auch in den afrikanischen Städten gab es solche Kaizeria's, was eigentlich nur ein anderer Name für Bazar ist. G. Al Bekri, ed. Hane, pag. 32. Abd. Allatif p. Rucy, pag. 303. Marmol, description de Africa II, 87. Ibn Batuta III, 4.

schatteten Stromschlucht, die bei den Arabern als Sitz der irdischen Glückseligkeit gepriesen und wegen ihrer gesunden, lebenspendenden Luft von fernher besucht wurde, ragen zur Seite auf jähem Felsen die röthlichen Mauern und Thürme der Alhambra empor, vor uns aber leuchtet von noch höherem Berghange aus Myrthen- und Granaten-Dickicht in traumhafter Schönheit das Generalisat herab.

Dieser Sommeritz der Granadinischen Könige scheint mindestens von gleichem Alter mit der Dynastie der Nasriden zu sein, denn eine noch erhaltene bald mitzuthellende Inschrift sagt, das Gebäude sei durch den König Abul Walid im Jahre des großen Glaubenssieges renovirt worden, dies aber deutet auf Abul Walid I. und die Schlacht des Jahres 1319 hin, in welcher die Infanten D. Pedro und D. Juan fielen.¹⁾

Auf einem Frieze über der Gallerie, welche in das Lusthaus führt, begrüßen den Eintretenden Koransprüche, in denen die Wonnen des Paradieses, die den Gläubigen erwarten, gepriesen werden: „Ich flüchte zu Gott vor Satan, dem gesteinigten. Im Namen Gottes, des Gnädigen, Barmherzigen! Gottes Segen über unseren Herren und Gebieter Muhammed und seine Familie! Heil und Friede! Wir haben dir einen offenbaren Sieg verliehen, auf daß

1) Argote de Molina, *Noblez de Andalucia* lib. 2, cap. 52. — Chron. de D. Alonso XI, cap. 18.

Gott dir deine früheren und späteren Sünden ver-
gebe, und seine Gnade an dir vollende, und dich auf
den richtigen Weg leite und dir beistehe mit mäch-
tigem Beistande. Er ist es, der Ruhe in die Herzen
der Gläubigen herabsendet, damit ihr Glaube immer
wachse. Denn Gott gehören die Heerschaaren des
Himmels und der Erde, und Gott ist allwissend und
allweise. Eingehn lassen wird er die Gläubigen in
Gärten, welche Wasserkrüge durchströmen. Ewig sel-
len sie dort bleiben und ihre Sünden wird er aus-
tilgen, was eine große Glückseligkeit von Gott ist.“¹⁾

Oberrhalb der Bogen, durch welche man in das
Innere des Gebäudes tritt, finden sich die folgenden
Verse:

Ein Palast von wunderbarer Schönheit, dem sich keiner
mißt,
Der von unsres hohen Sultans Herrlichkeit erleuchtet
ist,
Franzt mit aller Reize Anmuth, mit der Blüthen Glanz
dies Haus;
Abend schütten ihren Regen hier der Großmuth Wolken
aus.
Sinnreich hat die Hand der Künstler seine Wände so
gestickt,
Daß man glaubt, es seien Blumen, was das Auge dort
erblickt.

1) Dies ist, mit Ausnahme des Anfangs, aus der 64. Sure, welche in der
Inskription noch weiter bis zum elften Verse copirt ist.

Reich mit Bierden überschüttet, gleicht der Saal der
jungem Braut,
Wenn man sie im Hochzeitzuge in der Schönheit Hülle
schaut.
Aber höhern Ruhm als alle Pracht, die seine Räume
schmückt,
Bringt die Gnade des Chalifen, welche dieses Schloß
beglückt,
Das erhabnen Abul Walid, der, von Kahtans Stamm
erzeugt,
Aller Ordenkette keiter, in den Staub vor Gott sich
beugt.
Mehr als andre ward dies Lustschloß durch des Herr-
schers Huld erfreut;
Seinen Bau und seine Bierden hat er in dem Jahr
erneut,
Das Triumph und Sieg dem heil'gen Glauben brachte;
o fürwahr,
Als ein Wunder unsres Islams preißt man künftig die-
ses Jahr.
Glücklich wandle der Chalife bis zum jüngsten Welt-
gericht
In des wahren Glaubens Schatten, in des rechten Pfa-
des Licht!

Da das Generalife von den Verheerungen der
Zeit und der Geschmacklosigkeit der Menschen so viel
zu leiden gehabt hat, daß es gegenwärtig kaum noch
einen Begriff von seinem ehemaligen Zustande gibt,
so ist die Schilderung Ravagers's willkommen, der

das Schloß und seine Gärten im Jahre 1526, zwar auch schon im Verfall, aber doch noch in viel größerer Unverfehrtheit sah. Aus ihr läßt sich ein lebendigeres Bild von arabischer Gartenkunst und ihrer Verbindung mit der Architektur gewinnen, als ohne sie möglich wäre. „Man verläßt — sagt der edle Venetianer — die Umfassungsmauer der Alhambra durch eine geheime Hinterthür und tritt in den sehr schönen Garten eines höher gelegenen Palastes, welcher Guibalariffe¹⁾ heißt. Dieses Schloß ist, wenn auch nicht sehr groß, doch ein trefflicher Bau und mit seinen herrlichen Gärten und Wasserwerken das Schönste was ich in Spanien gesehen habe. Es hat mehrere Pátios, alle reichlich mit Wasser versehen, vornehmlich aber einen mit einem fließenden Canal in der Mitte und voll von herrlichen Orangen und Myrthen; dort ist eine Loggia, welche die Aussicht nach außen hin gewährt und unter welcher Myrthen von einer Höhe emporragen, daß sie fast bis an die Balkene hinaureichen. Dieselben sind so dicht besauct und alle so gleich hoch von Wipfel, daß sie eine grünende ebene Flur zu sein scheinen. — Das Wasser fließt durch den ganzen Palast und, wenn man will, auch durch die Zimmer, deren einige sich zu einem köstlichen Sommeraufenthalt eignen. In

1) Diese Schreibart des Italienerd kommt dem arabischen Dach-nunnt ab arif. d. h. Garten des Thumethird, näher als die gewöhnliche spanische.

einem der Patio's, welcher von Grün und wunder-
vollen Bäumen stroht, befindet sich eine kunstvolle
Wasserleitung; werden einige Röhren dieses Aquä-
ducts geschlossen, so sieht derjenige der auf dem grü-
nen Rasen steht, plötzlich das Wasser unter seinen
Füßen wachsen, so daß Alles überschwemmt wird,
nachher kann es aber eben so leicht und unvermerkt
wieder abgelassen werden. Noch ist ein niedrigerer
nicht sehr großer Hof da, welchen üppiger Epheu so
dicht umrannt, daß man die Mauer gar nicht sieht;
er steht auf einem Felsen und hat mehrere Balkone,
von denen man in eine Tiefe, durch welche der Darro
fließt, hinabblickt — ein entzückender und reizender
Anblick. Inmitten dieses Hofes ist eine herrliche
Fontaine mit einer sehr großen Schale; das Rohr
in der Mitte wirft die Strahlen mehr als zehn Klaf-
ter in die Höhe, die Wasserfülle ist erstaunlich, und
nichts kann anmuthiger sein, als dem Fallen der
Tropfen zuzusehen; schon bei dem bloßen Anblick,
wie sie umhersprühen und sich nach allen Seiten hin
zerstreuen, empfindet man eine erfrischende Kühle.
Auf dem höchstgelegenen Theile dieser Schloßanlage,
in einem Garten, ist eine schöne breite Treppe, die
zu einer kleinen Ebene aufsteigt, und von letzterer
kommt aus einem Felsen die ganze Wassermasse,
welche sich durch den Palast vertheilt. Dort wird
das Wasser mit vielen Schrauben verschlossen, so
daß man es zu jeder Zeit, auf jede Art und in jeder

beliebigen Menge herausströmen lassen kann. Nun ist die Treppe so gebaut, daß auf einige Stufen immer wieder eine breitere folgt, welche in ihrer Mitte eine Vertiefung hat, in der sich das Wasser sammeln kann. Auch die Steine der Geländer zu beiden Seiten der Treppe haben oben Höhlungen wie Rinnen. Auf der Höhe aber sind für jede dieser Abtheilungen gesonderte Schrauben, so daß man nach Belieben das Wasser in die Rinnen der Geländer, oder in die Höhlungen der breiteren Stufen, oder auch in beide zugleich leiten kann; auch kann man das Wasser nach Belieben so anschwellen lassen, daß es aus den Leitungen austritt und alle Stufen überschwemmt, indem es jeden, der sich dort befindet, naß macht; und so gibt es noch tausend Scherze, die mit ihm angestellt werden können. Kurz, diesem Orte scheint mir nichts an Schönheit und Anmuth zu fehlen, als Jemand, der es zu würdigen und zu genießen verstünde, indem er dort in Ruhe und Muße den Studien und Freuden, welche einem Edlen geziemen, lebte und kein weiteres Verlangen hegte.“¹⁾

Ueber den jetzt fahlen Felsrücken, der sich hinter Granada erhebt und an der höchsten steil aufragenden Spitze mit dem sogenannten „Stuhl des Mauren“ endigt, sind noch viele Trümmer alten Mauerwerks und verfallener Wasserbassins hingestreut, welche die

1) Naupert, *Opera*, pag. 265.

Stelle ehemaliger Lusthäuser der Nasriden verrathen. Hier standen das, durch seine Pracht berühmte Zenserschloß (Nasr al Hidjhar), von den Spaniern Alijares genannt, und eine andere, von lachenden Gärten umgebene Villa, das Haus der Braut (Dar al Arus). Es ist erstaunlich, wie schnell diese Bauten und Anlagen zu Grunde gingen; schon im Jahre 1526 sah Navagero nur Ruinen der früheren Herrlichkeit; seine Schilderung ist jedoch wichtig, insofern sie die Plätze, wo beide Lusthäuser lagen, näher bezeichnet, auch damals der Verfall noch nicht so weit gediehen war, wie jetzt. „Vom Gnihalariffe höher steigend, trat man zur Zeit der Maurenkönige in andere sehr schöne Gärten eines Palastes ein, welchen sie los Alixares nannten; dann aus diesen in die Gärten eines anderen Schlosses, welches Daralharoza heißt und jetzt St. Elena genannt wird; alle Gänge, durch welche man von Ort zu Ort ging, waren von einem Ende zum anderen mit Myrthen besetzt. Jetzt ist das Ganze beinahe zerstört und man sieht nichts mehr, als noch einige vorhandene Reste und die Teiche ohne Wasser, weil die Aquaducte zerbrochen sind; Spuren der Gärten sind jedoch noch vorhanden und an den Seiten der Wege sprossen die Myrthen, wenn auch niedergehauen, noch aus den Wurzeln. Daralharoza lag oberhalb des Gnihalariffe auch an der Seite über dem Darro; die Alijares dagegen sind, wenn man von der Hinter-

seite der Alhambra kommt rechts auf der Höhe über der Gegend, von wo der Fluß Kenil herfließt und haben eine wunderschöne Aussicht nach den Vega.

„Weiter nach jener selben Richtung hin, — führt Naragero fort — aufwärts im Thale des Kenil, etwa eine halbe Meile und mehr von den Aljares ist ein anderer mehr erhaltener Palast, der den Maurischen Königen gehörte, in sehr schöner Lage, einsamer als die übrigen in der Nähe des Flusses. Kurz, nach dem was man aus so vielen Ueberbleibseln lieblicher Lustorte urtheilen kann, ließen sich jene maurischen Könige nichts zum Vergnügen und zufriedenen Leben abgehen.“ Geringe Reste dieses Schlosses, dessen Namen Dar ul wad, das Haus des Flusses, war, sind noch heute in einer Lage, wie sie nicht romantischer gedacht werden kann, auf dem Wege nach Genes zu finden. Ein unansehnliches, fast ganz modernes Haus, die sogenannte casa de las gallinas, ist auf dessen Trümmern erbaut, aber die Untermauerungen und ein alter Thürbogen, oberhalb dessen sich Spuren von Stuckaturarbeiten entdecken lassen, verrathen noch die Hand der Araber¹⁾.

1) Erwähnt werden diese verschiedenen Schlösser auch in Maruol, Rebelion; Mendoza, guerra de Granada; Pedraza, historia eclesiastica de Granada; Perez de Hita, Guerras civiles; Lucius Marineus Siculus, de rebus Hispanias. Aber Keiner von ihnen gibt ihre Lage so deutlich an, wie der treffliche Naragero. Andere Notizen über Granada aus der nächsten Zeit nach der Eroberung finden sich in: Annales de vita et rebus gestis Fridorici II. Electoris Palatini. Autore Huberto Thoma Loodio. Francofurti 1624. Kurfürst Friedrich II. hielt sich im Jahre 1526 eine Zeit lang am Hofe Karl V.

Von diesem Ausfluge lehren wir in die Stadt zurück, um noch einige bemerkenswerthe Gebäude zu erwähnen, die meist nicht fern vom Darro gelegen sind. Eine schöne arabische Fassade hat sich an der Casa de la moneda erhalten, wo laut einer dort gefundenen Inschrift zur Zeit der Muhammedaner ein Hospital gewesen; der Patio bewahrte noch bis vor Kurzem Fragmente von zwei colossalen steinernen Löwen, die ehemals aus ihren Nischen Wasser in ein Bassin spieen. — In traurigem Zustande des Verfalls läßt die Casa del carbon unsern des Vivar-rambla-Platzes doch an ihrem hohen, mit Stuckornamenten geschmückten Eingangsbogen und an der tropfsteinähnlich herniederhängenden Wölbung noch erkennen, daß sie einst ein glänzendes Beispiel arabischer Kunst gewesen. Ueber dem Thorbogen steht in großen kufischen Buchstaben die hundert und zwölfte, gegen das Dogma der Dreieinigkeit gerichtete, Sure: „Gott ist der einzige und ewige Gott; er zeugt nicht und ward nicht gezeugt und kein Wesen ist ihm gleich.“ Nur aus der Unwissenheit der Christen läßt es sich erklären, daß diese Worte, welche jeden, der sie in verständlicher Sprache ausgesprochen hätte, auf den Scheiterhaufen gebracht haben würden, unter den

als dieser auf der Alhambra residierte, in Granada auf, doch scheinen ihm und seine Begleiter die Stierkämpfe und Tänze maurischer Weiber, die vor ihnen aufgeführt wurden, mehr interessirt zu haben, als die architektonischen Merkwürdigkeiten der Stadt.

Augen der Inquisition auf offener Straße aller Welt sichtbar bleiben durfte. — Eine kleine Minaret, im verringerten Maßstabe der Giralda ähnlich, hat sich an der Kirche San Juan de los Reyes erhalten. Dagegen in dem Kloster Santa Isabel la real, von dem wir mit Bestimmtheit wissen, daß es auf dem Plage eines Palastes und Gartens der Nasriden gebaut ist¹⁾ sind keine arabischen Architecturreste von Bedeutung mehr vorhanden. — Einen großen Patio, von Arkaden in doppeltem Stodwerk umgeben, Marmorsäulen, zierliche Ajimeces, und an Bögen, Bändern und Plafonds manche schöne Zierrathen in Azulejos und Stuck weist die sogenannte Casa de Chapiz auf.

Es bleibt uns noch das wichtigste aller arabischen Bauwerke in Granada, die Alhambra, zu betrachten. Diese, von der Farbe ihrer Mauern den Namen al hamra, die rothe²⁾, führende Burg ist das einzige einigermassen wohlerhaltene Beispiel von vielen ähnlichen Festungen, welche ehemals in Spanien bestanden und nun, wie in Jaén, Tarifa, Almunecar, Gaucín, Loja, Jativa, Malaga, Almeria, Murviedro, mehr oder weniger in Trümmern liegen. Solche Citadellen

1) S. die Cosas de Granada von Hernando de Vasca, einem Zeitgenossen der Eroberung, herausgegeben von J. Müller, S. 64.

2) Da die Alhambra, wie erwähnt, schon im neunten Jahrhundert genannt wird, so ist die oft aufgestellte Behauptung, sie habe ihren Namen vom dem Gifter der Nasriden-Dynastie, Abu al Admar, erhalten, ganz unzulässig. Ein Belak in Irak, welcher gleichfalls der rothe hieß, wird erwähnt in Kosogardes arab. Geographische 126. Abu Chalikam, herausg. von Gliese 240.

pflegten innerhalb ihrer, mit Thürmen besetzten, Mauern den Palast des Fürsten, Statthalters oder Befehlshabers, die Wohnungen der obersten Beamten, eine Moschee, Quartiere für die Soldaten, Waffenmagazine u. s. w. zu enthalten.

Die Lage der Alhambra über der Stadt ähnelt der des Schlosses über Heidelberg; wie dieses auf steiler Höhe über dem Neckar, so thront sie über der Darro Schlucht, mit ihren rothleuchtenden Mauern weithin sichtbar. Das Material, aus welchem ihre verschiedenen Baulichkeiten aufgeführt sind, ist nicht durchgehend dasselbe; theils finden sich Bausteine und Ziegeln, in Mörtel eingebettet, theils aber, und diese Constructionsart herrscht vor, bestehen die Mauern aus sogenannter Tapia (arabisch Tabia), einem Gemisch von Erde, Kalk und kleinen Steinen. Letztere Bauweise war schon zu Zeiten der Römer in Afrika und Spanien gebräuchlich, und Plinius rühmt die Solidität der Wände aus Erde, welche unbeschädigt von Regen, Wind und Feuer den Jahrhunderten trogten und fester als aller Mörtel seien.¹⁾

Wir schreiten, um die berühmte Königsburg zu besuchen, die jäh aufsteigende Gemelenstraße empor

1) Plin hist. nat. L. 35 C. 48. Ueber das Verfahren bei Auführung von Tapia-Mauern verbreitet sich Ibn Chaldun, Prelegomena II, 320. Wenn Plinius sagt, die Wände aus Erde würden nicht sowohl erbaut, als in eine von beiden Seiten mit zwei Brettern umgebene Form eingestopft, so stimmt dies ganz mit der Beschreibung Ibn Chalduns. Noch jetzt wird in Nord-Afrika auf diese Art gebaut, aber nicht mehr mit der früheren Solidität. G. Hoff, Nachrichten von Marokko S. 263.

und gelangen, das Thor der Granaten hinter und lassend, zwischen schattigen Alleen und sprudelnden Fontainen zu deren zinnengekrönter Umfassungsmauer, welche sich rings um den Hügel zieht und mit einer beträchtlichen Anzahl von Thürmen versehen ist. Diese Thürme dienen theils zur Vertheidigung, theils, wie die über dem Abgrund stehenden, durch die Natur hinreichend geschützten, zur Wohnung der Könige und ihres Gefolges. Den Haupteingang ins Innere der Festung bildet das Thor des Gesetzes (Bab ussch Scheria), eine weite, sich durch einen Doppelthurm hindurchziehende Halle, in welcher öffentlich, und vielleicht nach alt-orientalischer Weise von den Königen selbst, Recht gesprochen wurde. Diese Bestimmung, welche der Thorhalle durch die Tradition zugeschrieben wird, erhält aus der Inschrift ihre Bestätigung, indem es darin heißt: „möge Allah durch dies Thor das Gesetz des Islam gedeihen lassen!“ Man denke an die Worte im fünften Buche Moses, XVI, 18: „Richter sollst Du Dir setzen in allen Deinen Thoren, daß sie das Volk richten mit rechtem Gericht.“ — Die steinerne Hand über dem Portal bezieht sich wahrscheinlich auf die fünf Hauptgebete des Islam (Gebet, Fasten, Almosengeben, Wallfahrt nach Mecca und Glaubenskrieg), wie dasselbe Symbol in kleinerer Gestalt auch als Amulet getragen wurde. Der eben dort abgebildete Schlüssel hat wohl nur den Sinn, daß

Thor sei der Schlüssel der Festung. Aus der Inschrift erhellt, daß der Bau im Jahr 749 (1347 bis 48 unserer Zeitrechnung) durch den Sultan Abul Fediachadich Iussuf errichtet worden; über den Säulen stehen die Worte: „Es ist kein Gott außer Allah, Muhammed ist Allah's Gesandter. Es gibt keine Stärke und keine Kraft, außer bei Allah!“ Haben wir dieses Thor durchschritten und dann noch ferner die kleinere Puerta del Pino hinter uns gelassen, auf welche der Name Muhammeds V. (Al Ghani Billah) und ein Theil der achtundvierzigsten Sure eingehauen sind, so stehen wir auf dem Platz der Aljibes oder Cisternen; uns zur einen Seite liegt die Alcazaba oder Citadelle mit mehreren Thürmen; den Raum zur entgegengesetzten Seite aber nahmen ehemals eine große Moschee (da wo die Kirche der heiligen Jungfrau steht) und der Königspalast ein, oder vielmehr eine umfangreiche Schloßanlage, ein Gewimmel von Thürmen, Pavillons, Höfen, Gärten, Haremgemächern und mannichfachen Wohnungen sowohl für die königliche Familie, als für deren Gefolge, die Weiber, Aufseher u. s. w. Einen Theil dieser Gebäude hat Karl V. zerstört, um Raum für einen Palast im Renaissancestyl zu gewinnen, den er hier um das Jahr 1526 aufzuführen begann, doch scheint der von ihm niedergerissene Theil von keiner großen Bedeutung gewesen zu sein, denn Navagero in seiner Beschreibung der Alhambra erwähnt des-

selben nicht, und doch ist diese Beschreibung verfaßt bevor der Kaiser zum ersten Male nach Granada kam und durch den Reiz der alten Mauren-Residenz bestimmt wurde, sich hier ein Wohnschloß zu bauen.¹⁾ Ein anderer gleichfalls verschwundener Theil der Alhambra muß sich in der Richtung nach der sogenannten Casa de Sanchez und den übrigen Thürmen der Nord- und Nordostseite erstreckt haben. Es ist ungemein zu beklagen, daß die vielen gleichzeitigen Berichte über die Einnahme Granada's durch die katholischen Könige keine Schilderung der dortigen Gebäude geben.²⁾ Im Jahre 1526 standen nach der Beschreibung des erwähnten edlen Vene-

1) Der Brief Ruyguez's, in welchem er die Alhambra beschreibt, ist vom letzten Mai 1526; Karl V. aber hielt seinen Einzug in Granada erst am 4. Juni desselben Jahres. C. Nandoval hist. de Carlos V. lib. 16, párr. 5 und den Brief von Ruyguez's Secretaire Juan Negro in den Inscrizioni Veneziane raccolte da Cleghna, fascicolo 22, pag. 332. In diesem Briefe vom 8. Juni wird der Einzug des Kaisers geschildert. Auch von Baltasar Castiglione, der päpstlicher Gesandter bei Karl V. war, besitzen wir eine Reihe, aus Granada datirter Briefe (s. die Lettere di Castiglione, Padova 1771, T. II, pag. 52 ff.), doch enthalten dieselben leider nur sehr wenige Berichte.

2) In der kleinen, doch sehr seltenen, von einem Franzosen im Jahre 1670 handschriftlich und der Habsburgischen Hofbibliothek zu Paris übergebenen Schrift: *C'est la très celebre et digne de memoire et victorieuse prise de la très orgueilleuse grande et fameuse cite de granade* (Paris 1492) heisst es nur: *Et tantost partirent de la dicte cite certains grans et fameux capitaines des Maures lesquels vindrent très humblement au devant du dit precepteur jusques a certains palais lesquels sont au pres de la cite de granade nommes les palais de los Anxares (Alhambra). Et menerent le dit precepteur et grant maistre jusques a la tour et maison royale de la dicte cite de granade nommee Alhambra.* In der Handschrift des Fernaldez findet sich nichts dergleichen, und Petrus Martyr, von dem wir eine Reihe aus Granada datirter Briefe vom Jahre 1492 besitzen, beschränkt sich auf einen Ausruf der Bewunderung, indem er die Alhambra eine, in der Welt einzige, Königsburg nennt. (*Opus epistolarum* p. c. 52)

tianers schon keine anderen Haupttheile der Alhambra mehr, als die noch jetzt vorhandenen.¹⁾ Diese bestehen, außer den entfernter gelegenen Thürmen, vornehmlich aus zwei großen Höfen, dem des Wasserbeckens mit dem daran stoßenden Comares-Thurme, und dem des Löwenbrunnens mit den umliegenden Sälen. Ein jeder solcher Hof nebst den dazu gehörigen Thürmen, Kubba's und sonstigen Gemächern wurde Kasr oder Palast genannt,²⁾ so daß der heute noch erhaltene Theil der Alhambra im Sinne der Araber aus zwei Palästen besteht. Die Inschriften weisen auf zwei verschiedene Perioden, wo nicht der Entstehung, so doch der Ausschmückung. Im Comares-Thurme und Worthenhof herrscht der Name Tuffuf I. vor (Abul Hedschadsch), in den anderen Räumen der Muhammeds V. (Al Ghani Billah). Da jedoch die Stuckbekleidung der Wände leicht erneuert werden konnte, so beweisen die Inschriften noch keineswegs, daß die Konstruktion des Gebäudes,

1) Nongori opera 364. Die in vielen Büchern enthaltenen Angaben über die untergegangenen Theile der Alhambra sind rein aus der Luft gegriffen. Wenn man behauptet, den noch bestehenden Höfen und Sälen hätten andere gleichartige an der Westseite entsprechen, so ist eine solche symmetrische Anordnung gerade Allem entgegen, was wir von orientalischen Palastbauten wissen. Der überall wiederholten Meinung, die Winterwohnungen der Granadinischen Könige seien zu Grunde gegangen, steht das Zeugniß Marmels gegenüber, nach welchem die, um den Levenhof gruppierten Gemächer diese Winterwohnungen ausmachten. (Rebollo etc. L. I, C. 7)

2) Dies geht klar aus Marmel a. a. O. hervor. Genach erklärt sich auch, daß die einzelnen Theile des Chalifen-Palastes in Gerbora als besondere Paläste, z. B. „das Schloß der Freude“, „das Schloß der Krone“ angeführt werden.

in dem sie sich finden, auch von dem darin erwähnten Fürsten herrühre.

Das Hauptthor des Palastes lag vermuthlich an der Südseite wo jetzt das unglückliche Bauwerk Karl's V. steht. Unstreitig ließ es, eben so wie die ganze Außenwand, nach der im Orient bei Fürsten- wie Privatwohnungen herrschenden Weise, wenig von der Pracht des Innern erwarten. In noch höherem Grade ist dies bei der Seiten-Wand und Thür der Fall, durch welche man heute den Eingang nehmen muß. Wer nun, weiter schreitend, den ersten der Höfe betritt, wird sich eines tiefen Staunens über die Wunderwelt, von welcher er sich plötzlich umgeben sieht, nicht erwehren können; denn wie viele Zeichnungen der Alhambra man auch bewundert haben mag, diese vermögen nur einen Begriff von den äußeren Umrissen und architectonischen Formen zu geben, nicht aber die tausendfachen Einzelheiten zu einem lebenvollen Gesamtbilde zu vereinigen oder gar alle die weiteren Umstände hinzuzufügen, welche dieses Gebäude zu einem in der Welt einzigen machen. Die Lage des Schlosses auf steilem Felsen inmitten der herrlichsten Landschaft — die hangenden Felsene über zerrissenen Schluchten, aus denen das Rauschen der Gebirgsbäche und der Duft der Drangenhaine empersteigt — der Blick, den leichtgeschwungene Bogfenster hier auf leuchtende Schneeberge, dort auf grüne Fluren gewähren

— dies Alles ist wesentlich, um die zauberische Totalwirkung hervorzubringen, die, je länger wir verweilen und je häufiger wir wiederkehren, um so mehr unsere Sinne umstrickt und gefangen nimmt. Dazu kommen die reizenden Durchblicke von Halle zu Halle, von Saal zu Saal; das wunderbare Spiel des Lichts, das sich mit dem tiefen Blau des schönsten Himmels in die offenen Höfe niedersenkt, mit matten Dämmererschein durch die Fenster der durchbrochenen Kuppeln bricht; die Schlankheit der zierlichen Säulen und Arkaden, die man mit einem Hauche wegblasen zu können glaubt und über welche die Treppsteindächer mehr hinabzuhängen als von ihnen getragen zu werden scheinen; endlich das Murmeln der Wasser und das leise Röcheln der mit dem Duft der Rosen- und Myrthengebüsche beladenen Sommerlüfte. Aber wenn der Pinsel des Malers unermöglich ist, einen irgend ausreichenden Begriff von solcher Wunderwelt zu geben, wie viel weniger vermag es das arme Wort!

Obgleich die Decorationen der innern Räume des arabischen Königsschlusses im Verhältniß zu ihrer außerordentlichen Zierlichkeit und den vielen Jahrhunderten, die schon über sie dahingezogen, bewundernswürdig gut erhalten sind, haben sie doch durch die Unbill der Zeiten manche Beschädigungen erlitten; indessen hält es nicht schwer, sie in Gedanken nach den noch unversehrten Theilen in ihrem ursprüng-

lichen Zustande wiederherzustellen. Den Fußboden bedeckten Platten weißen Marmors; längs des unteren Theiles der Wände lief bis zur Höhe von etwa vier Fuß eine Bekleidung von farbigen Havence-Plättchen oder Azulejos; ¹⁾ weiter nach oben waren die Wände mit Stuck bekleidet, sodann folgte ein Fries als Unterlage der Bedachung und über diesem, bisweilen noch von kleinen Halbsäulen getragen, ruhte die Decke, welche, theils aus Holzstücken, theils aus kleinen, in Stuck gearbeiteten, Zapfen und Zellen zusammengesetzt, in Tropffsteinform herniederhing. Marmer Säulen von der zierlichsten Gestalt und mit Capitälén von unendlicher Varietät der Form trugen Consolen oder Mauerstreifen, auf denen das Dachgebälk ruhte und zwischen welche die Arkadenbögen, aus einem, mit Gyps überkleideten Zimmerwerk bestehend, eingefügt waren. Die vorherrschende Form dieser Bögen war die des erhöhten Halbkreises mit nur leiser Andeutung der Hufeisengestalt; durch den über sie hingebreiteten Stuck aber erhielten sie vielfältig ein spitzbogenartiges Ansehen. Nischen von verschiedener Gattung vertieften sich in die Mauern; größere, welche mit Polstern bedeckt, zu Ruhestätten dienten, (Hania); kleinere in welchen Wasserkrüge standen (Taka). Ueber alle Theile des Palastes nun, über Wände, Plafonds, Säulen, Arkaden und Nischen,

1) Von Patozi III. 79. II. 139.

waren Ornamente in verschwenderischer Fülle und Mannichfaltigkeit hingestreut, die Azulejos gestalteten sich in den buntesten Verschlingungen zu Arabesken, der Marmor war zu den verschiedensten Gestalten gemeißelt, der Stuck reliefartig in tausend und aber tausend Linienwindungen ausgearbeitet, welche kaldeessepische Figuren aller Art, Sterne und Achtecke, Pflanzen- und Steingebilde darstellten. Die wahrhaft unübersehbare Fülle dieser Zierrathen und die erstaunliche Präcision, mit welcher sie ausgeführt sind, legen die Vermuthung nahe, sie seien mit festen Modellen in den Gyps gepreßt; doch haben wir hierüber keine Gewißheit; Ibn Chaldun, dessen Zeugniß von um so größerem Gewicht sein würde, als er längere Zeit am Hofe Muhammeds V., eben des Königs, dem die Ausschmückung der Alhambra größtentheils verdankt wird, gelebt hat,¹⁾ schildert in seinem Capitel über Baukunst zwar das Verfahren, welches beim Auftragen von Relief-Ornamenten auf die Wände zur Anwendung komme, drückt sich aber ziemlich undeutlich aus wenn er sagt, man gebe dem Gyps die gehörige Form, indem man ihn mit eisernen Bohrern spalte, bis er ein glänzendes und elegantes Aussehen gewinne.²⁾ — Zu den erwähnten Ornamenten gesellte sich noch eine erstaunliche Menge von Inschriften, welche sich längs der Frieze hinzogen,

1) *Journ. asiat.* 1844, I, 56 ff.

2) *Ibn Chaldun's Beschreibung* II, 321.

die Vögel, Fenster und Nischen umwandten oder auf einzelnen symmetrisch gestellten Medaillons angebracht waren und ganz nach Art der übrigen Zierathen behandelt, sich dem ungeübten Auge als Arabesken darstellten. Selt erhebt und bis zum Blendenden gesteigert wurde endlich der Eindruck des Glanzes, den alle diese Ornamente hervorbrachten, durch eine eben so reiche wie geschmackvolle Bemalung. Ueber alle Räume des Palastes war die höchste Farbenpracht verschwenderisch ausgeschüttet. In der Höhe herrschten wegen der kräftigeren Wirkung Karminroth, Gold und Blau vor, weiter nach unten fand sich auch Violett, Purpur, Orange. Selbst die weißen Marmorplatten des Fußbodens waren allem Anschein nach bemalt.

Der Hof der Myrthen oder des Wasserbeckens, Sahat ar rajahin oder al birka empfängt den Eintretenden zuerst¹⁾ und begrüßt ihn mit den Worten

1) Die alte, aller Beschreibungen der Alhambra, die von Sinagete, um vierunddreißig Jahre nach der Eroberung im Jahre 1328 verfaßt, ist so interessant, als daß sie nicht hier einen Platz haben sollte: „Die Alhambra, sagt Sinagete, hat ringum Mäuren und ist eine Art von Festung, welche von der Stadt, die sie fast ganz beherrscht, abgegrenzt liegt. In ihrem Innern sind viele Häuser, den größten Theil des Raumes aber nimmt ein Palast ein, welcher von maurischen Königen bewohnt und in Schönheit sehr schön ist. Bei seinem Thore sind die hundert Namenorten und alle möglichen andern feinsten Materialien zur Ausübung gekommen, aber dieser Name befindet sich nicht an den Thoren, sondern am Hofthore. Er enthält einen großen, sehr schönen und geräumigen Hof oder Patio nach spanischer Art; derselbe ist von Mauerwerk umgeben, hat aber an der einen Seite einen merkwürdigen Thurm, welcher der Feuersäule-Thurm heißt. In denselben befinden sich einige vortheilhafte Gänge und Gemächer mit hoch eleganten Fenstern und herrlichen maurischen Zierathen sowohl an den Wänden, als an den Thoren. Diese Zierathen sind

„Glück,“ „Segen,“ „ewiges Heil,“ „Gelobt sei Gott für die Wohlthat des Islams,“ die rings von den Wänden herniederleuchten. Ein großes, mit einer Myrthenhecke umgebenes Bassin in seiner Mitte spiegelt die, von Pfeiler zu Pfeiler gespannten Bögen, den Mosaischmuck der Nischen und den durchbrochenen schimmernden Stuck der Wände zurück. Nur die schmalen Seiten des Hofes haben Arcaden, und zwar trägt die Säulentreihe rechts neben dem Eingang noch eine zweite Gallerie, woraus sich schließen läßt, daß der hier von Karl V. niedgerissene Theil des Palastes zwei Stockwerke enthielt. Die Inschriften, die sich gleich Erheurnanken längs

theils auf Mosaik mit vielem Gold, theils auf Eisenblech und Metall in Relief alle prachtvoll, verguldet die Decke des unteren Saales und alle Wände. Der Hof ist ganz mit dem feinsten und weissesten Marmor gepflastert, darunter sich sehr große Stücke befinden. In dessen Mitte ist eine Art von Canal voll frischen Wassers einer Quelle, welche in den Palast fließt und in alle Theile desselben bis in die Zimmer geleitet wird. Von einem Ende dieses Canals bis zum anderen läuft eine sehr schöne Myrthenhecke so wie einige hohe Orangebäume. Aus diesem Hofe tritt man in einen anderen Hofraum, der gleichfalls mit trefflichem Marmor gepflastert, rings von Gebäuden umschlossen und mit einem Portikus umgeben ist. Auch dieser Hof hat einige hübsche, gut aufgeschmückte und im Stile maurische Säulen, doch sind sie nicht so schön, wie des eben erwähnten Hofes. In der Mitte ist eine herrliche Fontaine, welche, weil sie aus einzigen Löwen gebildet wird, die das Wasser aus dem Munde speien, dem Namen „Löwenhof“ gibt. Diese Löwen tragen eine Kugel und zeigen, sobald sie kein Wasser speien, eine besondere Unzufriedenheit; wenn man ein Wort auch noch so leise in den Rücken eines von ihnen hinanstößt und anbietet das Ohr an die Rücken der übrigen Löwen legen, so ertönt überall die Stimme so laut, daß jedes Wort vernommen wird. Unter den übrigen Merkwürdigkeiten dieses Palastes sind noch einige sehr schöne Bäder unter der Erde, sämmtlich mit dem feinsten Marmor gepflastert und auch die Bademauern alle aus Marmor. Diese Bäder empfangen ihr Licht vom Dache herab durch viele Glasfenster.“ *Naugeri opera III.*

der Wände und Bogen hinschlängeln, sind hier sowohl als in den übrigen Räumen des Palastes theils Segenswünsche, wie die schon angeführten, theils Koranprüche: „Ich nehme meine Zuflucht zum Herr der Morgentöthe“ u. s. w. (Sure 113), Gebetsformeln: „O Gott, dir sei ewiger Dank und unvergänglicher Preis“, theils sind es Verse, wie die folgenden an der Gallerie der Nordseite, welche den Wiedereroberer von Algeciras, man weiß nicht sicher welchen König, preisen:

Gesegnet sei wer dich zur Macht erhob!
Der Islam feiert dich mit Preis und Lob!
Oft nahestest Morgens du den Christenstädten
Und hast als Herrscher Abends sie betreten.
Gefangne zwangst du, unter Angst und Grauen
Dir die Paläste, drin du thronst, zu bauen;
In Algeciras that dein Sturmestlauf
Ein nie erschlossnes Thor des Sieges auf;
Von zwanzig Festungen, die vor dir sanken,
Hat reiche Beute dir dein Heer zu danken.
Wer deiner Pforte naht, dem lacht der Segen
Hundertrollen Angesichts von fern entgegen.
Hell leuchtet deiner edlen Thaten Spur;
Du reihst sie auf, wie Perlen an der Schnur.
O Sohn der Größe, Tapferkeit und Macht,
Schwandelnd wie das Sternenheer der Nacht,
Als du am Horizont des Königthums
Emporstiegst, schwand beim Glanze deines Ruhms

Die Finsterniß. Dir huldigen die Sterne
Voll Ehrfurcht in der tiefsten Himmelsferne,
Und ihr Gezitter, weiß und gelb und roth,
Bedeutet Angst vor deinem Nachtgebet.
Du schütest mild sogar den Zweig am Strauch,
O König, vor des Nordwinds rauhem Hauch;
Das Raß, das aus der Balsamstaude quillt,
Ist ein Tribut des Dankes, der dir gilt!

Die Züge dieser Inschriften sind für die Lobsprüche und andere, nur aus wenigen Worten bestehende, Devisen kufisch, für die Poesien und Koranverse dagegen cursiv und mit diakritischen Punkten.

An der Nordseite des Myrthenhofes liegt der gewaltige Komares-Thurm, Ssarl Komaresch, welcher nach dem bei Malaga gelegenen Orte Komaresch¹⁾ genannt war, sei es nun, weil Bewohner dieses Ortes ihn erbaut hatten oder weil sie seine Besatzung bildeten. Betreten wir diesen Thurm, so haben wir zunächst ein Eingangsportal zu durchschreiten, an dessen beiden Seiten sich kleine Nischen befinden. Man nimmt gewöhnlich an, dieselben seien bestimmt gewesen, das Schuhzeug aufzunehmen, welches nach orientalischer Sitte die Besucher des Palastes vor dem Eintritt in die Gemächer ablegten; allein schon die Wahrnehmung, daß solche Nischen nicht nur an den Eingangsportalen, sondern auch an den Bogen

1) Nothari I, 262, 264.

zwischen den verschiedenen Sälen vorhanden sind, erregt Bedenken gegen diese Annahme, und, achtet man weiter auf die sie umgebenden Inschriften, in denen vielfach von Vasen, vom Stillen des Durstes u. s. w. die Rede ist, so stellt sich als unzweifelhaft heraus, daß Wasserkrüge in den Vertiefungen standen. — Den vorderen Raum des Thurms nimmt die Halle des Segens ein, von dem arabischen *baraka*, der Segen, gewöhnlich die *Antisala de' la Barca* genannt. Mehrfach an den Wänden wiederholen sich hier die Worte der 61. Sure: „Hülfe kommt von Gott und der Sieg ist nahe. Verkünde diese frohe Botschaft den Gläubigen!“ In der ganzen herrlichen Halle läßt sich kein zollbreiter Raum entdecken, der nicht von Ornamenten strotzte. Es ist, als hätten Genien den Stein gestickt, ihn wie einen Teppich gewebt, wie die feinsten Spitzen gehäkelt. Frieze, Wände, Decke und Arkaden sind mit Guirlanden, vielgestaltigen Rosetten, Sternen und wucherndem Blätterwerk von der höchsten künstlerischen Vollendung überdeckt. Fernhaft ist der Rückblick durch den wunderbar reich ausgeschnittenen, einem niederhängenden Vorhang gleichenden Regen auf den Myrthenhof mit seinem klaren Wasserspiegel, mit seinen Marmorsäulen, auf denen die Arkaden mehr zu schweben, als zu ruhen scheinen. — Weiter folgt eine prachtvolle *Kubba*, d. h. ein mit einer Kuppel überdeckter Saal, der jetzt gewöhnlich „der Saal der Gesandten“ genannt wird.

In dieser, der eigentlichen Thron- oder Audienzhalle, deren Balkonfenster über dem steilen Flußthale des Darro schweben und Ausichten von unbeschreiblicher Schönheit darbieten, herrscht geheimnißvolles Halbdunkel und bricht sich dämmernd an den reichgemusterten Wänden, deren zackenförmig hin- und herschießende Lineamente jedes Versuches einer Schilderung spotten. Die Dicke der Mauern ist erstaunlich und verleihet den neun reich decorirten Fensternischen, welche drei Seiten des Saales einnehmen, das Aussehen von kleinen Gemächern. Noch höher zittert Licht durch eine Reihe kleiner Bogenfenster herein und über ihnen erhebt sich in der Gestalt eines ausgehöhlten Pinienzapfens, in zahllose kleine Gewölbe und Zellen gebrochen, der Cedernholz-Masond, von dessen unterem, sich an die Saalwände anschließenden Rande Gewinde von Stuck gleich den Krystallen einer Tropfsteinhöhle herabhängen. Unter den Inschriften dieser wahrhaft königlichen Audienzhalle verdienen die folgenden hervorgehoben zu werden, welche sich an der Nordseite, dem Eingangsbogen gegenüber, befinden. Es wird darin die mittlere von drei Nischen, diejenige, unterhalb welcher der Thron stand, redend eingeführt:

Abends so wie Morgens töne dir mein Glückwunsch,
Herr, entgegen!

Alles Heil sei immer mit dir, alles Wohlsein, aller
Segen!

Dieser Saal ist unser Vater und ich bin die erstge-
 borne
 Seiner Töchter, die zum Verrang unter allen außer-
 korne.
 Das das Herz für alle Glieder, das bin ich für sie;
 und Leben
 Wird der Seele und dem Geiste von dem Herzen nur
 gegeben.
 Meine Schwestern sind die Stern' an dem Himmel
 dieses Saales,
 Aber ich als Sonne leuchte tausendfältig hellern Strah-
 les.
 Im Gewand des Ruhms, der Größe, dran sich jedes
 Auge weidet,
 Hat mich Allah hoher Schöpfling, Zufuß, unser Herr,
 gekleidet;
 Seinen hehren Thron bestrahl' ich, und ich lieh an Macht
 und Ehren
 Durch die Gnade Gottes seine Herrschaft Tag für Tag
 sich mehren.

In anderen Versen streiten die Nischen nächst dem
 Eingang, in denen ehemals kostbare Wasserkrüge stan-
 den, um den Preis der Schönheit und Trefflichkeit;
 die eine spricht:

Mein Diadem und mein Gewand sind unerreicht an
 Prangen;
 Des Himmels Sterne schau'n zu mir hernieder voll
 Verlangen.

Hier steht der Krug dem Gläub'gen gleich, der, Nekka-
wärts gewendet,

In heil'ger Kibla der Raschee zu Gott Gebete sendet.
Dem Dürstenden vergönn' ich gern, daß er durch Trank
sich stärke,

Und müde werd' ich nimmerdar in solchem milden
Werke.

Es ist, als strömt' aus unsres Herrn, aus Abul Hed-
schadsch' Händen

In mich ein ew'ger Ueberfluß von reichen Wohlthat-
spenden;

D mög' er meinen Himmel stets mit seinem Glanz
verklären,

So lange noch ein Mond erhellt die nächtig dunkeln
Sphären.

Die andere Nische rühmt sich:

Mich hat des Künstlers Hand gestickt, wie ein Gewand
von Seide

Und mir das Diadem besetzt mit blühendem Geschmeide;
So wie der Thron der jungen Braut strahl' ich in hel-
lem Schimmer,

Doch bringe höh'res Glück als er, es weicht und wech-
selt nimmer.

Wer irgend sich mir dürstend naht, ich biet' ihm zur
Erfrischung

Den reinen, klaren, hellen Trank, getrübt von keiner
Mischung.

Dem Regenbogen kann man mich, dem funkelnden, ver-
gleichen

Und unsern Herrn der Sonne, die ihn schafft, der strahlenreichen.

Des Himmels Segen ruhe stets auf seines Schlosses Hallen,

So lang zu Mekka's heil'gem Haus die Pilgerzüge wallen.

Weit übertreffen noch werden die bisher betrachteten Prachträume von denen, die sich östlich von dem Eintrittssaal befinden; nicht leicht wird man sie ohne die Empfindung betreten können, als sei man in das Traumreich entrückt, nur daß dieser Gedanke an einen Traum wieder deshalb weichen muß, weil sich in dem ganzen Bau die klarste Berechnung ausdrückt, die alle seine Theile zum schönen Ebenmaaß geführt hat. In der That muß der Architekt, der diese Säle errichtet, etwas von jener Meisterschaft besessen haben, mit welcher die Natur die Krystalle bildet; einzig so vermochte er die vielferschlungenen Glieder in rhythmischer Bewegung zu einem Ganzen von gleich harmonischer Form zu gestalten, nur so bei der üppigsten Pracht der Decorationen den Eindruck des Ueberladenen zu vermeiden und die überschwängliche Fülle der Einzelheiten zu einer gesteigerten Totalwirkung zu vereinigen.

Der romanzengefeierte Löwenhof (Dar oder Sahat ul asad) ist ein längliches, von einer Säulenhalle umgebenes Viereck. Um einen Begriff von seinem ehemaligen Glanze zu gewinnen, muß man

ihn in Gedanken mit dem nun groſſentheils erloſchenen Farben- und Goldſchmuck, mit allen ſchimmernden Azulejos der Wandſockel und den bunten vielleicht vergoldeten Flieſen des Daches wieder herſtellen, welche nun durch gewöhnliche Ziegeln erſetzt ſind. In der Mitte des Patio ruht auf zwölf marmornen Löwen ein groſſes Marmorbecken, das mit den, durch den ganzen Palaſt laufenden Waſſerleitungen in Verbindung ſtehend, eine hohe Fontaine emporſendet und den niederfallenden Strahl dann wieder aus dem Rachen der Träger hervorſtrömen läßt. Solche Löwen ſowohl als auch andere Thiergeſtaltten kamen, wie wir geſehen haben, in den muhammedaniſchen Schlöſſern Spaniens und Siciliens vielfach vor, aber dieſe ſind die einzigen noch erhaltenen. Marmorſäulen von höchſter Schlankheit und mit Capitälén, deren immer neue und immer andere Form von der nie verſiegenden Erfindungskraft der arabiſchen Künſtler zeugt, tragen theils einzeln theils in gekoppelter Stellung die Arkaden, welche den Hof umgeben, und dieſe ſo wie die Wände zeigen in ihren vielgeſtaltigen Roſetten, Sternen, Schilden und polygoniſchen Figuren aller Art ein ſo üppiſes Formenſpiel, daſſ das Auge den hin- und herſatternden Gebilden kaum zu folgen vermag. An den beiden Seiten ſchieſen die Arkaden zu Pavillons mit erhöhten Decken auf und ſind mit durchbrechener Stuccatur bedeckt, die in ihrer Feinheit an Ziligran-

arbeit erinnert und das Licht hindurchschimmern läßt. Wohin sich der Blick wendet, geben die herrlichsten Arabesken dem Gyps das Aussehen kunstreich gewirkter Teppiche, die mit Sternen gestickt an den Dächern ausgespannt sind, mit Guirlanden durchwebt längs der Eitenwände und von den Bogen herabwallen. In überraschender Weise drängt sich hier, so wie im Myrthenhose, die Wahrnehmung auf, daß eine Erinnerung an das Beduinenleben die Anlage dieser Höfe mit ihren Brunnen oder Teichen und den umliegenden Säulengängen geleitet habe. Wie die Phantasie der arabischen Dichter mit Vorliebe in die Wüste zurückschweifte, wie die Inschriften des Gesandten-Saals, welche den kühnenden Wassertrunk als köstlichstes Labfal anpreisen, statt zu den Bewohnern des quelldurchrauschten Granada zu denen der brennenden Sandflächen des Orients zu reden scheinen, so schwebte ihren Architekten das Bild des abendlichen Rastens um die Cisterne vor; sie schufen das Zeltlager zum Palaste um. An die Stelle der Stangen traten leichte Säulen, die buntgewirkten Teppiche, welche die Zelte orientalischer Fürsten bekleideten, wurden in den gemusterten Wandflächen, dem durchbrochenen Stucke an der eberen Vorderseite der Arkaden, den wie Kranzen oder Quasten herniederhängenden Wölbungen nachgebildet; der rauschende Brunnen in der Mitte aber, dessen Fluten sich sprudelnd durch alle Säle ergießen, der flare, von Grün und Duftgesträuch umgebene

Wasserspiegel mußte die Quelle in der Dase vorstellen. Jedoch nicht eine irdische, eine weltentrückte himmlische Ruhestätte sollte die Alhambra sein; deshalb ihre Lage auf steilem Felsenhaupt, wohin kein Ton vom Lärm der Erde emporsteigt, wo kein Dunst die kristallene Klarheit der Luft trübt und von der Flammenskupel des Aethers ein Licht wie aus dem höchsten der sieben Himmel herabströmt.

Die Nordseite des Löwenhofes birgt die Verte des ganzen Palastes, eine Kubba, welcher man entweder nach den beiden Bettnischen zu ihren Seiten, oder nach zwei in ihren Fußboden eingelegten Marmormplatten den Namen „Saal der zwei Schwestern“ beigelegt hat. Schon die Thüren von Cedernholz, einst vergoldet und bemalt, sind in dem Reichthum und der Feinheit des Schnitzwerkes das Vollendetste, was man in dieser Art kennt. Das Innere des Saales aber übertrifft in der Fülle des Mosaikschmuckes und der Wand-Incrustationen alle anderen Räume des Schlosses. Die aus musivischem Täfelwerk von Azulejos bestehenden Lambris, die mit Stück überkleideten Wände, Mauerstreifen, Frieze und Pfeiler strotzen von phantastischen Sternbildern, Blumenfestons und vielerley Figuren; und die wallenden Linien, die alle Räume bedecken, erzeugen in nie stockender, sich immer wieder aus sich selbst erneuernder Bewegung Gestalten auf Gestalten, die sich gegenseitig an Eleganz und Anmut überbieten.

Verfolgt man diese wunderbaren Gebilde, in welchen sich die ausgelassenste Einbildungskraft mit der verständigsten Berechnung verbindet, so glaubt man jeden Augenblick alle denkbaren Combinationen schon erschöpft und sieht doch überrascht immer neue aus den früheren hervornachsen. Nach oben erhöht sich die Halle unter Vermittelung von kleinen Säulen, Zwickeln und Pendentifs auf die kunstvollste Weise zu einem Achteck; eine Reihe von Details, deren eines mit dem andern an Reichthum des Schmuckes und an Zierlichkeit wetteifert, führt endlich zu dem herrlichen, in Stalaktitenform herabtropfenden Gewölbe hinüber, und das Dämmerlicht, das durch die Kuppelfenster hereinzittert, vollendet den zauberischen Reiz des Ganzen. Man weiß nicht, soll man in diesem Saal mehr die überschwängliche Fülle schöner Einzelheiten und glänzender Zierrathen, oder deren geschmackvolle Zusammenstimmung bewundern und es läßt sich kühn behaupten, daß die Baukunst nie etwas hervorgebracht hat, was an Feinheit, blendender Pracht und Harmonie aller Theile den Saal der zwei Schwestern überträfe.

Nordwärts von hier gewährt das sogenannte Gemach der Infantinnen oder der Mirador der Lindaraja durch ein, in der reichsten Zierde prangendes Ajimez oder Fenster mit doppeltem Bogen einen lieblichen Blick in den kleinen Garten der Lindaraja mit seiner von Limonenbäumen umgebenen Fontaine; es

ist dies ein Plätzchen, wie es lieblicher und traulicher nicht gefunden werden kann; das Plätschern der Brunnen, die labende Schattensühle, während das Sonnenlicht durch das zarte Gitterwerk der Arkaden bricht, das Dufte und Klingen ringsum: Alles lullt hier den Geist in poetische Träume und umfängt ihn wie eine Märchenwelt.

Dem Saal der zwei Schwestern gegenüber liegt der ähnlich construirte, nur nicht so unverseht in seinem alten Zustande erhaltene der Abencerragen, welchen die Sage zum Schauplatz des Mordes der edlen Ritter macht und wo sich an dem weißen Marmor des Brunnenbeckens röthliche Flecke finden, die für Reste des dort vergossenen unschuldigen Blutes ausgegeben werden.¹⁾

Südlich vom Löwenhofe, unmittelbar neben den Sälen, in welchen sie die üppigsten Freuden des Lebens genossen, befand sich auch die, jetzt völlig zerstörte, Grabstätte der Granadinischen Könige.²⁾

An der östlichen Seite desselben Hofes öffnet sich

1) Der Glaube, diese rothen Stellen im Marmor seien Blutreste, war schon in der Zeit gleich nach der Eroberung von Granada vorhanden (Cosas de Granada von Hernando de Vazquez a. a. O. pag. 62). Doch hielt man sie damals für Spuren des Blutes einiger junger Prinzen der Granadinischen Königsfamilie, welche dort ermordet sein sollten (s. auch Marmol, Rebellion pag. 139). In der 1602 verfaßten unterhaltenden Weise von Rejash aber wird bereits von dem Saale der Abencerragen geredet, in welchem die Blutspuren noch so frisch seien, als wäre die Mordthat erst gestern geschehen. (Ausgabe von 1792. I, 151.)

2) Marmol, Rebellion, cap. 7.

mit drei großen Bogenportalen der Saal des Tribunals oder der Gerechtigkeit, merkwürdig durch seine reiche und überaus malerische Architektur, so wie durch die Stukkaturen, welche wie Gewölbe von seinen Bögen herabhängen, noch mehr aber durch drei Gemälde, welche drei Alkoven an seiner Hinterwand schmücken. Dieselben befinden sich, auf Leder gemalt, an den Böckungen oder nischenartigen Einsenkungen der Decke. Das mittlere Bild stellt auf goldenem Grunde zehn männliche Gestalten in weiten Gewändern und mit Kopfbinden dar, welche, mit Schwertern bewaffnet, auf gestickten Polstern sitzen. Mendoza, welcher, nur dreizehn Jahre nach der Eroberung von Granada geboren und des Vulgär-arabischen kundig, noch authentische Nachrichten über die Dinge seiner Vaterstadt einziehen konnte, sagt, in einem Saale der Alhambra befänden sich die Porträts von zehn Granadinischen Königen; alte Leute des Landes hätten einige derselben noch gekannt. Hiermit übereinstimmend spricht Argote de Molina von dem Gemach der Bildnisse der Granadinischen Könige auf der Alhambra und deren dort befindlichem Wappen.¹⁾ In der That ist letzteres, ein rother Schild mit goldenem Querbalken, mehrfach auf dem Gemälde vorhanden, und so kann wohl über den Gegenstand, den dasselbe darstellt, kein Zweifel

1) Mendoza, *Guerra de Granada*, Sammlung von Alcabarez pag. 60.
— Argote de Molina, *Noticia de Andalucía* L. I, Cap. 97.

obwalten; der heutige Name des Saales und die Angabe von Lehnbedienten und Touristen, wonach die Figuren des Bildes die Beisitzer eines Gerichtes sein sollen, beruht eben auf Irrthum.

Die beiden anderen Gemälde enthalten sehr merkwürdige Darstellungen von Jagd- und Liebesabenteuern, auf denen neben Muhammedanern auch Christen erscheinen. Auf dem Bilde zur Rechten zeigt die Architektur mit Erkern und Thürmen im gothischen Styl, daß die vorgeführten Scenen in christlichen Gegenden spielen. Man erblickt zunächst eine Dame, die einen Löwen an der Kette führt. Ein Ungethüm von menschlicher Gestalt, aber behaart wie ein Thier, hat sie gepackt; wird aber von einem herausprengenden christlichen Ritter verwundet. Daneben befindet sich eine Burg mit Mauern und Thürmen; von dem Söller derselben blickt eine Dame nach unten, wo ein muhammedanischer Ritter einen christlichen mit der Lanze durchbohrt. Dann folgen zwei Christenritter, deren der eine zu Pferde einen Bären erlegt, der andere zu Fuß mit einem Löwen kämpft. Weiter schließt sich ein schloßartiges Gebäude an, aus dessen Thürmen ein Herr und eine Dame hervorsehen und vor dem ein anderes Paar beim Schachspiel sitzt. Endlich folgt noch ein Araber zu Pferde, der ein Reh jagt.

Das Bild der Nische zur Linken zeigt zunächst drei christliche Ritter, welche Löwen und Bären jagen,

sobann den einen von ihnen, wie er vor einer Dame niederkniet und ihr den erbeuteten Bären darbringt. Gegenüber erblicken wir an einem eleganten Brunnen eine Dame mit gefalteten Händen im Gespräch mit einem Manne; weiter einen arabischen Ritter, der einen Eber tödtet; sein Jagdgefolge, das den erlegten auf ein Maulthier ladet; hierauf den nämlichen Ritter, wie er sein Pferd am Zügel führt und heimkehrend den Eber einer Dame zu Füßen legt. Hinter der Dame liegt ein Schloß mit Zinnen, Kuppeln und Thürmen, aus dem sie mit anderen Frauen eben hervorgetreten zu sein scheint.

Sinn und Zusammenhang beider Gemälde, auf denen sich neben den erwähnten Hauptdarstellungen noch verschiedene andere von lebenden und leblosen Gegenständen finden, lassen sich schwer ergründen. Am nächsten liegt wohl die Vermuthung, der Stoff sei bekannten Granadinischen Märchen entlehnt. Es ist bekannt, wie sehr die Araber von jeher solche Erzählungen liebten; in Spanien scheint die Leidenschaft dafür besonders groß gewesen zu sein und Makari sagt, die Kunst, unterhaltende Geschichten zu erzählen, sei ein Mittel gewesen, um Zutritt zu den Gesellschaften der Könige und Großen Andalusiens zu erlangen.¹⁾ Die Scenen und Gruppen auf unsern Gemälden — Araber, welche Christen im Zwei-

1) Makari I, 137.

Kampf tödten, gemeinsame Jagdvergnügungen der Bekenner verschiedenen Glaubens, bedrängte Jungfrauen und Ritter, die zu deren Rettung herbeieilen, — sind nun gewiß von der Art, daß sie sehr füglich einem spanisch-arabischen Märchen entnommen sein können. Zeichnung und Malerei verrathen zwar eine nicht sehr vorgerückte Kunststufe und von Perspective findet sich kaum eine Spur; doch sind die Köpfe nicht ohne Ausdruck, und die Umrisse der Figuren zeugen von einer gewissen Fertigkeit, wie sie den ersten Anfängen der Kunstübung noch fremd ist.

Die, durch tausend Bücher verbreitete, Meinung, bei den Muhammedanern existire ein ausdrückliches und allgemein anerkanntes Gesetz, welches die Darstellung lebender Wesen verbiete, hat zu dem Glauben Anlaß gegeben, diese Gemälde könnten unmöglich von Araberhand sein. Die Irrthümlichkeit jener Meinung braucht hier nicht von neuem dargelegt zu werden, nachdem oben (S. 164 ff. 233 ff.) durch zahlreiche Beispiele gezeigt worden, daß die Moslimen aller Jahrhunderte sich aus solchen Darstellungen keinen Scrupel gemacht haben. Beispiele der Art ließen sich erstaunlich vervielfältigen. Nur ein Paar will ich noch nachträglich anführen. Unter den Prachtgeschenken, welche Harun ar Raschid an Karl den Großen sandte, befand sich eine Uhr, an welcher zu Ende jeder Stunde zwölf Reiter aus zwölf Zen-

stern hervortraten.¹⁾ Der Chalise Mostadir Billah hatte in seinem Thronjaal einen künstlichen, aus Gold und Silber gefertigten Baum, auf dessen Zweigen verschiedene Arten von Vögeln, gleichfalls aus Gold und Silber gebildet, ihren Gesang ertönen ließen;²⁾ also ein genaues Vorbild Dessen, was im Palast des Fürsten Almanfur in Bugia zu sehen war und von Ibn Hamdis besungen wurde (s. oben S. 31). — Was nun Andalusien betrifft, so haben wir gesehen, wie im Innern der Moschee von Cordova selbst sich an rothen Säulen bildliche Darstellungen, unter anderen der sieben Schläfer, fanden, wie Abdurrahman III. das Thor seines Schlosses Az-Zahra mit dem Bilde seiner Geliebten schmückte, wie hoch auf dem Palaste des Königs Badis in Granada die Erzfigur eines bewaffneten Reiters prangte, wie Löwen und andere Thiergestalten von Stein oder Metall zum fast unentbehrlichen Zierrath der andalusischen Fürstenschlösser gehörten. Wegen der Verfertigung von Gemälden aber brauchte man sich noch viel weniger Scrupel zu machen, als wegen der von Statuen; denn weil im zweiundneunzigsten Verse der fünften Sure nur Bildsäulen (was jedoch nach der Meinung Vieler allein auf Gößenbilder Bezug hat) vom Annathem des Propheten betroffen worden, herrscht bei manchen Moslimen die Ansicht, einzig

1) Einhard, *Annales ad annum 807.*

2) Abulfeda, *Annales II.*, 333.

solche Bilder lebender Wesen, welche einen Schatten werfen, seien verdammenwerth.¹⁾ Wer sich nun (eben so wie beim Weintrinken, dessen ausdrückliches Verbot in demselben Verse enthalten ist) über das Bedenklichere so ohne Weiteres hinaussetzte und Menschen sowohl als Thierleiber in Stein formte, der wird gewiß an dem minder Verhänglichen keinen Anstoß genommen haben. Es unterliegt daher nicht dem geringsten Zweifel, daß die Araber zur Ausschmückung ihrer Paläste und Häuser vielfach die Malerei angewandt und sich dabei nicht auf Gemälde lebloser Gegenstände beschränkt haben. Schon für das eilfte Jahrhundert beweist dies das ausdrückliche Zeugniß des Sicilianer's Ibn Hamdis, welcher von einem Palaste Al-Motamids in Sevilla singt:

Für den Künstler war die Sonne, also scheint's, die
Farbenschale,
Darin er seinen Pinsel tauchte, daß er diese Säle male;
Die Figuren auf den Bildern scheinen lebend sich zu
regen,

"Ob sie gleich in Stille ruhen und nicht Hand noch Fuß
bewegen."²⁾

Aus einer anderen Kasside des nämlichen Dichters auf ein Schloß des Al Mansur in Bugia geht

1) Lane, *modern Egyptians*, I, 135.

2) *Maffari* I, 331.

speciell hervor, daß es Sitte war, Gemälde an den Plafonds der Paläste anzubringen. Es heißt hier:

Wenn du empor zur Decke blickst, so glaubst du mit
Entzücken
Zu sehn, wie blühnde Gartenau'n die Himmelswölbung
schmücken.
Bewundernd wirfst du eben da die goldenen Schwalben
schauen,
Die flatternd schweben, um ein Nest dort oben sich zu
bauen.
Die Künstler zeigten solche Kunst im Malen ihres Bil-
des,
Daß man jedwede Gattung schaut des jagdverfolgten
Wildes;
Sie muhten in die Sonne, scheint's, den Farbenpinsel
tauchen,
Um alles Blatt- und Laubwerk so mit Glanz zu über-
hauchen.')

Also an der Decke, eben dort wo sich die Ge-
mälde der Alhambra befinden, wurden schon im
elften Jahrhundert Jagddarstellungen, die auch auf
unseren Bildern einen bedeutenden Raum einnehmen,
von hochgepriesenen Künstlern gemalt. Und daß
diese Künstler muhammedanische waren, ist eine An-
nahme, der sich nicht ausweichen läßt.

Nach dem Gesagten fällt der Hauptgrund weg,

1) Nothmann I, 320.

aus dem man die Entstehung unsrer Deckengemälde anderswo, als bei den Arabern, gesucht hat, und die Umstände, welche die letzteren als Urheber anzeigen, treten in ihr volles Recht. Daß Muhammedaner auf ihnen als Vesiäger der Christen erscheinen, daß die Bilder nach einem, den christlichen Malern unbekannten, Verfahren aus zusammengeknühten, an den Plafond geleimte Aelle gemalt sind, daß die sie umgebenden, ja in ihrer Mitte selbst angebrachten Ornamente völlig mit den andern in der Alhambra übereinstimmen — Alles legt es uns nahe, sie demselben Volke zuzuschreiben, von dem der Bau und die ganze Ausschmückung der alten und ächten Theile des Palastes herrühren. Auch sind die abweichenden Meinungen hierüber nur durch den irrigen Glauben hervorgerufen worden, der Islam verstatte keine figürlichen Darstellungen; denn sonst läßt sich kein Grund dafür absehen. Die größere Vollkommenheit der Zeichnung auf den Gemälden im Vergleich mit der rohen Sculptur der Löwen am Löwenbrunnen rechtfertigt noch nicht den Schluß auf einen auswärtigen Urheber, denn die Bildhauerarbeit kann aus älterer Zeit und von einem weniger geschickten Künstler sein, oder, was am wahrscheinlichsten ist, es war für die Löwen als Brunnenträger, bei denen es auf genaue Naturnachahmung nicht ankam, ein feststehender Typus vorhanden. Uebrigens hat die geprüfte Trefflichkeit dieser Gemälde auch sehr ihre

Grängen, sie zeigen durchaus noch die Kindheit der Kunst, und, statt wegen ihrer zu großen Vollendung den Arabern ihre Urheberchaft abzusprechen, möchte ich mich vielmehr wundern, daß die letzteren nach jahrhundertlanger Uebung der Malerei es noch zu keinem höheren Grade technischer Fertigkeit gebracht hatten. Wenn endlich Einige in unseren Bildern den Stolz italienischer Maler des vierzehnten, oder spanischer des fünfzehnten Jahrhunderts, ja die Hand bestimmter Meister entdeckt haben wollen, so vermag ich dieselben um ihre Kunstkennerchaft nicht zu beneiden. Auf den ersten Blick vielmehr muß die Aehnlichkeit mit den Miniaturen und Gemälden orientalischer Manuscripte, z. B. des Misami und Hirdusi auffallen; es ist, besonders auf dem Mittelbilde, dasselbe brennende Colorit, derselbe Mangel an Abschattung und Perspektive. Auch in der Zeichnung, namentlich der Pferde, nimmt man Analogien wahr; wenn daher die Alhambra-Bilder nicht, nach der wahrscheinlichsten Annahme, welcher nicht das mindeste Bedenken entgegensteht, Araberwerke sein sollten, so läge es am nächsten, ihnen einen persischen Ursprung zu geben; bei den Persern wurde bekanntlich von jeher die Malerei eifrig geübt, auch zu jeder Art von Darstellung benutzt, und nach Ibn Batuta hatten sich Manche dieses Volks in Granada niedergelassen.¹⁾

1) Ibn Batuta IV, 372.

Nicht alle Localitäten der Alhambra können hier besprochen werden, sondern nur die bemerkenswerthesten. Zunächst machen wir einen Abstecher nach einigen der vereinzeltten Gebäude, welche, an der Festungsmauer gelegen, ehemals wahrscheinlich unmittelbar mit dem Palaste zusammenhingen. Die meisten von ihnen bergen noch kostbaren architektonischen Schmuck im Innern. So das sogenannte Haus des Sanchez, auch Mirador del Principe genannt, vor dem sich früher ein Wasserbecken, ähnlich dem des Myrthenhofes, befand und das aus seinem oberen, an Azulejos und Stuckverzierungen reichen Stockwerke eine entzückende Aussicht auf das Darrothal und das gegenüberliegende Generalife bietet. Die Inschriften daselbst enthalten außer den oft wiederholten Segensformeln: „Glück“ und „beständiges Wohlergehen“ noch die beiden Ausrufe: „O mein Vertrauen! o meine Hoffnung! Du bist meine Zuversicht, Du meine Stütze!“ und „O mein Prophet! o mein Abgesandter! besiegle meine Werke mit dem Siegel des Guten.“ Außerdem sind die Wände mit zahlreichen halberloschenen und nicht mehr zu entziffernden Versen überdeckt. — Auf das genannte Gebäude folgen, am nordöstlichen Abhange des Alhambrahügels sich erhebend, noch verschiedene Thürme, darunter die „der Gefangenen“ und „der Infantinnen“ besonders bemerkenswerth. Beide haben in ihren innern Räumen Ornamente aufzuweisen, die

mit den schönsten der Alhambra wettreisern. Der Thurm der Gefangenen biegt noch eine Külle von Inschriften, welche den Sultan Abul Hedschadsch Jussuf als den Erbauer oder doch als denjenigen verkünden, der das Innere ausschmücken ließ. Die selben sind theils Suren des Koran, theils Verse wie die folgenden:

Mit diesem Werke mißt sich nichts. Als es vollendet
worden,
Verbreitete sich flugs sein Ruhm nach Süden und nach
Norden.
Ein schöner Thurm, bei Allah, ist; er gleicht dem trug-
gen Leuen,
Der sich vertheidigt; mögt ihr euch vor seinem Grimme
scheuen!
Durch ihn ward die Alhambra burg verschönt mit einer
Baute,
Wie man so herrlich und so schön auf Erden keine
schaute.
Die Sterne blicken ehrfurchtsvoll nach dieses Thurmes
Zinnen
Und die Plejaden schüpen ihn als seine Wächterin-
nen.
Sein Mauerwerk von festem Stein, die Zierden, die es
schmücken,
Wie alles das entstanden sei, fragst du dich mit Ent-
zücken.
Und leuchten sehn die Sonne wir in Jussufs Ange-
sichte,

Doch eine Sonne ist, die nie sich birgt mit ihrem
Lichte.

In den Königspalast zurückgekehrt, werfen wir zunächst noch einen Blick auf die Moschee und auf die Bäder. Jene, von Karl V. zur Capelle umgewandelt, ist sehr entstellt worden; trotzdem läßt die Fassade, wie man sie vom Vorhof aus erblickt, noch ihre ursprünglichen reizenden architectonischen Verhältnisse und eine Fülle mannichfaltiger Ornamente erkennen. In bedauerlichem Zustande des Verfalls befinden sich auch die Bäder; nur aus einzelnen Resten ist noch auf die Verschwendung zu schließen, mit welcher Marmor und Fayence-Mosaik über sie ausgeschüttet waren. In der Anordnung der Räume erkennt man die noch heute in den Bädern des Orients übliche; zu beachten ist das Ruhezemach mit der oberen Gallerie, vielleicht für Musiker, und der, mit weißem Marmor gepflasterte Raum für das Dampfbad, an dessen Decke sich viele sternförmige Oeffnungen befinden. — Eine Reihe von Gemächern und Corridors zwischen dem Comaresthurm und Schwesterensaal ist völlig modern, und auch das sogenannte Schmutzzimmer der Königin (Locador de la Reyna) gehört in seinem jetzigen Zustande der Zeit Karls V. an. Es ist dies ein offener, unjählich reizender Pavillon, der über der nördlichen Umfassungsmauer der Alhambra wie ein Adlernest auf der Spitze eines

Thurms steht, während dieser wieder still von den Felswänden emporsteigt, unter denen in jäher Tiefe der Darro rauscht. Der Blick von hier auf den terrassenförmig emporsteigenden Albaicin, auf das, aus Vorbeeren und Granaten hervorleuchtende Generalife und das himmelhohe Schneehaupt des Pico von Veleta hat den Zauber einer Vision.

Ihren vollen Reiz enthüllt die Alhambra erst bei wiederholter Betrachtung. Man muß diese Auenräume bewohnen, muß in ihren kühlen Stein-Grotten und Säulenlauben die Mittagsschwüle verträumen und sich dem Eindruck der wechselnden Reize hingeben, die jede Tageszeit in ihnen hervorrufen, sei es, daß der Morgen in seiner himmlischen Frische auf ihre Terrassen und Gallerien niederthaut und mit fliegendem Strahl über ihre, wie mit Perlen besäten, Wände hinzittert, sei es, daß der Abend sie mit der vollen Glorie des Südens und einem Glanze umstrahlt, der nicht von dieser Welt zu sein scheint. Man muß, die Dichter des Orients in Händen, auf den schwebenden Balkonen des Schlosses die Düfte dieser balsamischen Einsamkeit einathmen, oder, am Löwenbrunnen sitzend, dem Murmeln der unterirdischen Wasser lauschen, während das Mondlicht einer Andalusischen Sommernacht, von Säule zu Säule rückend, die Hallen mit schwebenden Schatten, wie mit Geistern der Vergangenheit, erfüllt. Wer sich so mit dem Genius des Ortes vertraut gemacht hat,

dem erschließen sich auch dessen Geheimnisse, und die Verse der Inschriften, die sich wie magische Zeichen um Wände und Pfeiler ranken, gestalten sich ihm zum lebendigen Klange, so daß das ganze Gebäude gleichsam in ein architektonisches Gedicht verwandelt erscheint. Da nimmt zuerst der Löwenbrunnen das Wort (ich übersehe hier die Inschrift des Beckens):

Unvergleichlich ist dies Becken! Allah, der erhabne,
wollte,

Daß an wunderbarem Reiz es Alles überstrahlen sollte!
Sieh den Fries an seinem Rande! In der Fier der
Edelsteine

Und der Perlen glänzt und strahlt er flammengleich im
Sonnenscheine.

Blühend, wie im Wettstreit mit dem Diamantenschmuck
der Schale,

Fallen Tropfen süß'gen Silbers stäubend von dem
Wasserstrahle,

Und, geblendet von dem Schimmer, kann der Blick
nicht unterscheiden,

Welches stille steht und welches rinnend stutet von den
beiden.

Von dem Strahle giebt das Naß sich in die Marmor-
schale nieder

Und verschwindet dann, sich bergend, in den eh'nen
Röhren wieder;

Also sucht, wenn Schnuchttbränen ihm die Wangen
überschwemmen,

Der Verlichte vor den Menschen schüchtern ihren Strom
zu hemmen.
Kommt vom Himmel dieses Wasser? kommt es aus der
Erde Tiefen?
Oder strömt es aus dem reichen Gnadenbörne des Cha-
lifen?
Sieh! im Staub vor dem Gewalt'gen, weil sie ihn in
Ehrfurcht scheuen,
Liegen mit gezähmter Wildheit diese fürchterlichen
Leuen!
O erlauchter Fürst! o Erbe du des Ruhmes der Na-
riden,
Hoheit über alle Hohen dieser Welt ist dir beschieden.
Mögst, von Gottes Huld gesegnet, du noch lang das
Scepter tragen,
Immer neue Feste feiern und die Feinde niederschla-
gen.¹⁾

Dann jubelt der Saal der beiden Schwestern:
Ich bin ein Garten voll von Zier, mit jedem Schmutz
bekleidet;
Erkenne mich, indeß dein Blick an meinem Reiz sich
weidet!
Durch Allah nur, durch Menschen nicht, kennt' ich so
herrlich werden;
Ich bin an Glückverheißung reich, wie sonst kein Van
auf Erden.

1) Das erste Verdict der Inſchrift ist weggelassen.

In jeder Nacht besuchen mich als Gäste die Plejaden,
An jedem Morgen mich der Ost, mit Rosen reich be-
laden.
Entzücken schafft es jedem Blick, zu schauen dies Ge-
bäude,
Der Fromme fühlt ein höh'res Glück in ihm und größ're
Freude.
Hier ist der Saal, der herrliche, mit jedem Schmuck
erfüllte!
Verborgne Reize hat er viel und andre unverhüllte;
Ihn grüßt des Himmels Zwillingepaar mit freudigem
Erstaunen,
Ihm naht der Mond, ein Liebeswort ihm in das Ohr
zu raunen.
Die Sterne stiegen gern herab aus ihren lichten Zo-
nen,
Anstatt im Himmel wünschten sie in diesem Saal zu
wohnen;
Gern unter deine Sklavenschaar, Herr, möchten sie sich
reißen,
Nad in den beiden Höfen¹⁾ dir voll Ehrfurcht Dienste
weisen.
Die Halle, des Palastes Zier, syrich, kann sie sich der
hellen
Mitschirake nicht, der schimmernden, an Glanz zur Seite
stellen?
Als Prachtgewand bekleidet sie dies Schloß, und wie
beschämen

1) Im Löwen- und Merkenhof.

Nicht ihre Farben, reich an Glanz, die Teppiche von
Semen.

Wie viel der Säulen ringsumher, die leuchtend aufwärts
ragen,

Wie viel Arkaden siehst du rings, von jenen leicht ge-
tragen!

Du glaubst, es rollten um dich her die lichten Himmels-
sphären.

Indeh die Sonnenstrahlen sie mit erstem Schein ver-
klären.¹⁾

Veredet sind jetzt diese Räume; das fröhliche Le-
ben, das einst in ihnen gewaltet, ist verstummt; nie
mehr ertönt die Schellentrommel zur festlichen Lambra;
nie mehr lauscht Zaide vom Balken dem Saitenspiel
ihres Mitters: aber bisweilen an festlichen Tagen,
wenn die spritzenden Wasser in Bewegung gesetzt
werden, belebt sich das stille Schloß von neuem; über-
all, mächtig und unaufhaltsam, wie lang zurückge-
drängte Gefühle aus dem Herzen hervorbrechen, spru-
delst dann das klare Element empor, hier in Silber-
fäden hinschießend, dort sich in Cascaden durch die
Marmerrinnen ergießend und in leuchtenden Farben
aus den Becken sprühend; und es ist, als erhöbe sich
mit ihm die alte Herrlichkeit wieder aus dem Ab-
grunde, wo sie lange begraben gewesen, als tauchten
die Schutzgeister dieser Zauberhallen, die Peris und

1) Der Schluß des Aufsatzes ist hier unterlassen.

Dschinnen Arabiens, mit den verborgenen Schätzen der Tiefe aus den Cisternen, um ihren Lieblingsstich in der alten Pracht zu schmücken. Ein Frühlings aus dem Orient scheint in Glanz und Wärme das Gestein zu umhauchen und rings beginnt ein Anospen und Regen; der Ostwind gießt die Düste, die er im Palmenlande eingejogen, über die Säle aus; die zarten Böhlungen, vom blühenden Lichte der Springquellen angestrahlt, wallen und leuchten gleich ziehenden Merzennebeln, und in allen Höfen wird es laut von verklungenen Stimmen der alten Zeit und alle hallen in einen Jubelruf zusammen.

Glücklich wem es vergönnt ist, an einem solchen Tage die Alhambra zu besuchen! Auch in seiner Seele steigen dann begrabene Träume und Hoffnungen wieder aus ihrer Gruft, wie um ihn her die Freuden des halbzerfallenen Araberichlosses. Ich weiß wohl, daß nicht Jeder dergleichen sieht und empfindet: aber nie betrete der dies Heiligtum, der die Steine für Stein hält und nicht die große Seele des Orients zu fassen weiß, die in dieser marmornen Blütenwelt athmet.

Noch einmal stimmen wir auf steilem Felsenpfad zwischen Duttgesträuch und wucherndem Immergrün zu der Höhe, von welcher das Generalis mit seiner lustigen Säulenhalle herabblickt. Dieses Lustschloß hat ungleich mehr gelitten, als die besser erhaltenen Partien der Alhambra; ganze Theile von ihm sind

zertrümmert oder modernisirt; die Decorationen seiner Arkaden, Säulenzallerien und Gemächer hat die rohe Menschenhand größtentheils zerstört und es läßt sich aus seinem gegenwärtigen Zustande nur eine schwache Vorstellung von der Weise gewinnen, in welcher die Araber Architektur und Gartenkunst vereinigten, um durch reichgeschmückte offene Höfe und Hallen in Verbindung mit Wasserkünsten, Blumenflor, Südfruchthainen und verschlungenem Baumbildschiff alle Sinne zu betäuschern. Aber der Reiz seiner unvergleichlichen Lage ist ihm geblieben, und noch in seinem jetzigen Verfall scheint der Sommeritz der Granadinischen Könige mit seinem quellsdurchtrauchten, lorbeererschattigen Hofe und den über alle Beschreibung prachtvollen Ansichten, die er von seinen Loggien und hängenden Gärten gewährt, aus der Phantasie eines Dichters in die Wirklichkeit getreten zu sein. Wer nie einen Frühlingsabend im Generalife erlebt, der kann nicht sagen, daß er die Schöpfung in ihrer vollen Herrlichkeit gesehen habe; die idyllische Einsamkeit, das Schattendunkel der Granathaine, der aus tausend Rosenbüschen aufstäubende Duft und der Blick aus diesem blühenden Eden auf die schönste Landschaft der Erde, auf ein Alpenthal unter fast tropischem Himmel und mit dem reichsten Pflanzenwuchs des Südens, dies Alles erfüllt die Seele mit sanften Schauern, als ob sie vor dem Allerheiligsten der Natur stände. Durch das Laubwerk hoher, von

Weitreben umschlungener, Bäume gleitet das Auge zu grünberankten Bergabhängen und Schluchten, wo die indische Reize wuchert und die Aloe ihre hohe Blüthensackel erhebt, wo Myrthen und Citronenbäume Zweig in Zweig verschlechten und rauschende Bäche, zwischen Oleandergesträuch hervorschäumend, in die Tiefe stürzen. Schon werfen die Cypressen längere Schatten, purpurne Strahlenwellen fluten über die Vega hin, und im tiefen flammenden Roth, indessen die Sonne hinter den zerrissenen Gipfeln der Felsgebirge sinkt, leuchten die Zinnen der Alhambra auf ihrer ulmenbefrängten Höhe. Während nun der Abendschein wechselnd alle Farben des Regenbogens auf die Granitfelsen und phantastischen Zackenkrönen der Eierren hinschüttet, verschwimmt die Ebene in einen Nebel wogenden Lichtes, der dann in bläulichen Dufte, endlich in Schatten übergeht. Von den hundert Glockenthürmen der Stadt ertönt das Ave Maria, und dämmernd, traumhaft wie eine Fürstin der orientalischen Märchen steigt aus allen Klüften die Nacht des Südens empor und zieht heißere Dufte in die Blumenfelde. Ueber die Cypressenwipfel hinsäuselnd, zieht sie in die Araber-Villa ein; heller leuchten die Orangen in ihren kleinen grünen Himmeln und das weiche Mondlicht, durch alle Blätterlücken träufelnd, wiegt sich auf den sprudelnden Quellen. Lauter schmettern indeß die Nachtigallen in den Blüthenwipfeln, von unten hallen verlorene Mando-

linenlänge empor und ein wellüstiges Jittern geht durch die Gärten und Corridore; leise beginnen die Fontainen zu spritzen, als ob der Odem der Nacht den lange versiegten Strahl wieder aus ihnen hervor-
söge und man glaubt, an den Gitterstäben der Bal-
kone die weißen Schleier der Sultaninnen wallen zu
sehen, wie sie das Saitenspiel belauschen, mit wel-
chem Zehre, der Genius des Abendsterns, den Rei-
gencher der Gestirne anführt.

Aber unter allen den üppigen Reizen, mit denen
die Natur die Königschlösser von Granada um-
wuchert, ist es kaum möglich, ein tief wehmütiges
Gefühl zurückdrängen. Einsam, die letzten und viel-
leicht geringsten von so vielen Wunderwerken der
Araber, sind diese Bauten zurückgeblieben. Wo ist
Gordera, die Mutter der Städte, das Messa des
Occident, zu dem die Gläubigen in langen Kara-
vanenzügen wallten? Wohin sind seine Kuppeln
und Minarete, wohin ist sein Häuserstrom geschwun-
den, der sich wiegend weithin über Thal und Hügel
ergoß? Was ist aus seinen Bibliotheken und Hör-
sälen geworden, den frühesten Herden europäischer
Bildung, dem Sammelplatz von Lernbegierigen aus
allen Ländern? Wo ist Az-Zahra, die Auenstadt,
von den Smajjaden mit aller Pracht und allem Luxus
des Orients überschüttet? Vernichtet und auf Erden
ausgetilgt ist jene ganze Welt, gebrochen hat die
Zeit den Talisman, an dem ihr Dasein gebunden

war, in alle Winde ist die Asche der Chalifen verweht und die Herrlichkeiten ihres Reiches scheinen in eine tiefere Vergangenheit zurückgesunken zu sein, als die altergrauen Städte der Verwelt, die schon seit Jahrtausenden nicht mehr waren, als sie erst aufblühten. Denn noch stehen die Säulen des hundertthorigen Theben, und die Tempel von Ninive tauchen eben mit ihren Götterbildern aus der alten Traumnacht wieder auf; aber fragt man nach den Palästen Abdurrahman's, so weiß Niemand die Stätte anzugeben, wo sie gestanden. Trüber jedoch, als der Gedanke an den Untergang so vieler Denkmale der Kunst, stimmt uns der an das Jammerschicksal des Volkes, welches die Halbinsel mit ihnen geschmückt hat. Denn trauriger, als der Blick auf Schutt und Trümmermassen, auf verödete Landstriche, wo einst üppiges Leben grünte, ist die Betrachtung der Ruinen des menschlichen Geistes, die uns dieses Volk in seinem jetzigen Zustande zeigt. Verfolgt, aus der Heimath über das Meer hinweggetrieben, sind die Araber in tiefere Barbarei zurückgesunken, als die ihrer ersten Urväter war. Selbst ihre Grabstätten sind in dem Lande, das sie durch acht Jahrhunderte besaßen, vertilgt, und wer Spanien durchreist forscht umsonst auch nur nach solchen Todtenmalen von ihnen, wie jene schweigenden und namenlosen Gräber sind, welche in Asien, der Wiege unseres Geschlechtes, die Reste unbekannter Völker der Urwelt

umschlichen. Von den Hunderttausenden der Werke ihrer Gelehrten und Dichter haben Zeit und Zerstörungswut die meisten vernichtet, die übrigen liegen zerstreut in den Bibliotheken des Orients und Europa's, und ihr Verständniß ruht bei ihnen im Staube. Sie selbst aber, unsere Lehrmeister in so vielen Wissenschaften, irren verwildert als Nomaden in den Afrikanischen Wüsten umher. Wohl lebt noch bei ihnen als eine dunkle Sage die Erinnerung an das schöne Andalusien und vom Vater zum Sohn bewahren sie die Schlüssel zu ihren Häusern, um dort einzuziehen, wenn die Fahne des Propheten wieder auf die Kathedrale von Granada gepflanzt werden wird; diese Zeit jedoch kommt nie; fort und fort kreisen im Auf- und Niedergehen die Gestirne, allein erblickend hängt der Halbmond Muhammeds über dem Horizont, um nie wieder aufzuleuchten. Vielleicht schon in nicht ferner Zukunft wird der Strom der Jahrhunderte die Religion des Islam, dessen Völker sich selbst und ihre Cultur überlebt haben, vom Erdboden hinwegspülen. Noch früher indessen werden seine letzten Monumente in Europa verschwinden. Wie der einzelne Thurm einer ins Meer versunkenen Stadt über die Wellen emporblickt, so ragt die Alhambra noch allein aus der Flut, welche die anderen verschlungen; aber auch ihre Mauern stürzen Stein auf Stein der Vernichtung entgegen. Es ist ein Volksglaube der Orientalen, daß der

leuchtende Stern Scheil oder Canopus Zauberkräfte besitze und daß der Glanz der arabischen Reiche seine Schöpfung gewesen sei; noch zur Zeit Abdurrahman's stieg er über den Horizont des nördlichen Spanien und bestrahlte mit rothflammendem Licht die blihenden Schlösser und die funkelnden Minarete der Moscheen,¹⁾ aber, wie er langsam im Vorrücken der Tag- und Nachtgleichen gegen Süden hinabgesunken ist, sind die Wunderbauten eine nach der andern verschwunden; noch eben erhebt er sich am südlichen Rande von Andalusien über den Saum des Meeres und beschimmert mit mattem Glanz die zerfallenden Zinnen des letzten Araberschlosses; wenn er ganz in Europa untergegangen ist, werden auch sie ein Trümmerhaufen sein.

1) Die Behauptung Mascher's (I, 108), ein Berg bei dem Orte Scheil sei der einzige Punkt Arabiens, wo man den gleichnamigen Stern erblicke, beruht auf Irrthum. Canopus, der in südlicherer Bewegung nach Süden (H. Reigt noch heute fast 1° 20' über den Horizont von Gambia. (Handb. d. Astr. II, 332.)